

Narciso Proyectado.

Representaciones masculinas en el cine argentino (1966-1976)



Tesista: Lic. Santiago Luis Navone

Director: Nicolás Quiroga

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos | 3 |
| Introducción | 5 |
| Capítulo 1. El enigma del lago: Representaciones masculinas y cine | 17 |
| CAPÍTULO 2. ENTRE LO EMERGENTE Y LO RESIDUAL: EL CAMPO DEL CINE ARGENTINO, SUBCULTURAS Y MODELO HEGEMÓNICO MASCULINO (1966-1976). | 32 |
| Cultura de masas y pujas dentro del campo del cine. | 33 |
| El ¿para qué? del cine. | 40 |
| La realidad como representación. El cine como canal de condensación de discursos masculinos | 48 |
| CAPÍTULO 3. LA MASCULINIDAD Y EL ROMANCE. | 59 |
| Prócer y Delincuente, Civilización y Barbarie: la representación del gaucho como metonimia masculina en el romance criollo. | 60 |
| La violencia original: el comienzo del viaje. | 65 |
| La frontera homosocial: Virilidad y Raza..... | 72 |
| La hora de la prueba: Martirio y Virilidad. | 82 |
| Las compañeras: Indicios de lo femenino..... | 86 |
| Fin del viaje. El Hombre mítico popular: el guerrillero, el mártir y el padre conciliador. | 94 |
| CAPÍTULO 4: MASCULINIDADES TRÁGICAS..... | 101 |
| Frustración, ilusión y derrota. | 102 |
| Los frustrados..... | 102 |
| La ilusión..... | 119 |
| La derrota | 125 |
| El gallo y el lobo..... | 128 |
| Recapitulando | 139 |
| CAPÍTULO 5. MASCULINIDADES Y COMEDIAS | 142 |
| Los integrados | 143 |
| Los marginales..... | 162 |
| Recapitulando | 178 |
| Capítulo 6: masculinidades reconciliadas. | 181 |
| Los incomprensidos | 185 |
| Los conflictos, el padre y la sociedad | 197 |
| La hora de las reconciliaciones: mujeres, amor y Estado | 204 |
| Recapitulando | 212 |
| CONCLUSIONES..... | 214 |
| Fuentes consultadas..... | 227 |
| Prensa escrita: | 227 |
| FILMOGRAFÍA..... | 227 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 230 |

AGRADECIMIENTOS

Toda producción de conocimiento implica un esfuerzo colectivo. La presente investigación ha sido realizada gracias a las constantes asistencias recibidas no solo a nivel intelectual sino también en lo personal. La discapacidad física que sobrellevo desde el primer año de mi vida supuso mi enfrentamiento con diversas barreras arquitectónicas que caracterizan nuestro país (y nuestro mundo), las cuales constantemente y diariamente dejan diversos cuerpos fuera de las posibilidades de una vida digna. De aquí el reconocimiento a mi padre Alejandro Navone, mi madre Nora Hernández, mi hermana Paula, mi hermano Pablo, mi cuñado Cesar Román –quien incentivó mi inquietud por la historia–, mi cuñada Amalia Niccoletti, mi prima Mariana Parodi, mis primos y primas, tías y tíos, por su acompañamiento en las diferentes etapas de mi vida y en esta en particular que finaliza como siempre: resistiendo la adversidad de forma colectiva. También resultaron imprescindibles por su afecto, su ánimo, su sostén mis sobrinos: Ernesto, Ailén, Manuel y Bruno, y mis amigas/os: Sabrina, Pachi, Fernando y Juan.

Pero la asistencia también es académica y en este sentido esta tesis es impensable sin el grupo Familia, Género y Subjetividades dirigido por Norberto Álvarez. Norberto depositó en mí una confianza que yo no poseía y resultó un pilar imprescindible en mi formación en los estudios de género. Su estilo de dar clase hizo posible la compatibilización del riguroso conocimiento con la alegría irreverente, la cual resultó fundamental para mi formación profesional y personal. Lamentablemente Norberto nos dejó este año sin poder ver concretada esta tesis a la cual dedicó muchas observaciones importantes y agudas. En las últimas décadas Norberto supo constituir y formar un grupo humano que también resultó fundamental para la presente tesis y para el desempeño diario de mi labor: Andrea Torricella, Cecilia Rustoyburu, Ines Pérez, Agustina Cepeda, Guido Vespucci, Romina Cutuli, Lilia Vásquez Lorda, Estefanía Martynowskyi, Emilio Archimio, Paula Bedin, Veronica Meske y Débora Garazi son mis compañeras y compañeros de trabajo que nunca dudaron en asistirme, realizar críticas agudas y constructivas compartiendo el conocimiento como un lazo de amistad (lazo que también nos hace crecer como seres humanos, forjando simpatías y amistades, al margen de carreras académicas). A lo largo de la confección de la presente tesis, también resultó imprescindible la guía y la discusión con Nicolás Quiroga quien supo guiarme, en el camino que aquí concluye, aportándome marcos teóricos enriquecedores, amistosamente y con mucha paciencia.

Por ultimo quiero dedicar esta tesis a los que constantemente son expulsados de los ámbitos públicos y privados por barreras económicas, sexuales, arquitectónicas e informativas que producen ausencias, silencios, impidiendo que más voces puedan enriquecer este y todos los trabajos producidos en la academia. Particularmente con respecto a las personas con discapacidad es necesario advertir que no hay excelencia académica si no se constituye una universidad libre de barreras, las que cotidianamente expulsan a las personas con discapacidad del mundo universitario, coartando su formación. Los que podemos recibirnos no somos un ejemplo de vida sino de resistencia. Nuestras historias nunca deben ocultar o dejar de advertir que no hay democracia sin una integración completa de las personas con discapacidad.

Nada sobre nosotros sin nosotros.

INTRODUCCIÓN

La maldición de Narciso. Delimitación de un problema.

Esta investigación indaga sobre la relación entre el cine, la fantasía y la identidad de género, particularmente masculina, durante la segunda parte de la década del 60 y la primera de los 70 en Argentina. El período abordado, al iniciar la presente investigación, parecía poder interpretarse como dos décadas de transformaciones socioculturales rupturistas en lo que respecta a los sentidos sobre lo masculino; pero también con respecto a la producción cinematográfica. Sin embargo, al transcurrir la investigación se hizo evidente que los 60 y 70 no fueron un contexto “fundacional” sino un escenario de continuidades y rupturas de fenómenos que venían gestándose desde principios del siglo XX.

Analizaremos al medio cinematográfico mediante un concepto clave: representaciones masculinas. Las mismas son representaciones de género que funcionan como:

“...símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones, múltiples (y a menudo contradictorias) –Eva y María, por ejemplo, como símbolos de la mujer en la tradición cristiana occidental-, pero también mitos de luz y oscuridad, de purificación y contaminación, inocencia y corrupción. Para los historiadores, las preguntas interesantes son cuáles son las representaciones simbólicas que se evocan, cómo y en que contextos.”¹

¹ Joan Scott, “El Género: una categoría útil para el análisis histórico” en M Navarro y C. Stimpson (comp.) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Bs As., FCE, 1999 p. 61.

El concepto representaciones implica iniciarse en una dirección de investigación donde tanto la dicotomía entre éstas y la realidad, como las interpretaciones “reflejistas” de la obra de arte intentan ser superadas. Con respecto a esto último Roger Chartier afirma que: “Nunca el texto, literario o documental, puede anularse como texto, es decir, como un sistema construido según categorías, esquemas de percepción, y de apreciación, reglas de funcionamiento, que nos llevan a las condiciones mismas de producción.”² Peter Burke agrega que las imágenes “...No mantienen nunca una relación de inmediatez y de transparencia con las prácticas sociales que dan a leer o a ver. Todas remiten a las modalidades específicas de su producción, comenzando por las intenciones que las habitan, hasta los destinatarios a quienes ellas apuntan, a los géneros en los cuales ellas se moldean.”³

Al tratarse de representaciones masculinas nos encontramos ante el primer gran obstáculo: la dificultad de pensar y problematizar la masculinidad debido a que todo lo concerniente a ella implica cierto sentido común. Como afirma Pierre Bourdieu en su clásico trabajo *La dominación masculina*: “La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla.”⁴ Sin embargo desde la historia se han realizado importantes avances para desnaturalizar lo que parece “evidente”. El historiador George Mosse ha realizado un pionero avance en dirección a este problema explorando la forma en que interactúan las intenciones, las imágenes y los contextos en la construcción de estereotipos de género históricos como las del hombre moderno. Según el autor la imagen del hombre en la Europa moderna empalma con una época donde las imágenes del cuerpo humano cobraron un mayor estatus:

“en una época donde las imágenes políticas como la bandera nacional o la insignia jacobina se volvían símbolos potentes, el cuerpo humano cobró un significado simbólico. Con la segunda

² Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona. 1992. P.40

³ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica. 2001, p.234

⁴ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. p:22

mitad del siglo XVIII Europa occidental se internó en una época visual, ejemplificada no solo por los símbolos nacionales sino también, a través de los efectos, de ciencias como la fisionomía y la antropología, con sus clasificaciones del hombre de acuerdo a estándares de belleza clásica.”⁵

Según Mosse, este estereotipo estuvo asociado a la belleza y la virtud del cuerpo vinculado a su vez a imperativos morales, ciertos estándares de apariencia, creencias y comportamientos de la clase media burguesa europea. Este ideal constituyó su contraparte en los cuerpos que no encajaban en esa masculinidad moderna como judíos, negros y gitanos que fueron marginados de las normas sociales. La investigación de este ideal es llevada a cabo mediante el análisis de obras literarias, pictóricas, e imágenes de propaganda política. Lo importante del aporte de Mosse es que nos permite advertir cómo el arte es un acceso a las representaciones de género de una época. De hecho su análisis de los estereotipos positivos y negativos vinculados a la nación, la clase, la salud o la apropiación y reinterpretación de ese ideal por las corrientes ideológicas del siglo XX dotan de ciertas continuidades y rupturas a las imágenes del hombre moderno a lo largo de la historia. Otro trabajo que explora los aspectos psicológicos y su vinculación con la diferencia sexual dentro de la constitución de un tipo específico de masculinidad histórica es la obra de Klaus Theweleit, *Male Fantasies*. Se trata de una imponente investigación sobre las fantasías vinculadas a imágenes de feminidades y masculinidades de los miembros de las *freikorps* nazis de la Alemania de entreguerras. A diferencia de Mosse, el autor rastrea las imágenes femeninas de los nazis y cómo sus fantasías misóginas son articuladoras de su masculinidad de guerra⁶. El complejo rastreo de las fantasías de estos hombres incluye diarios íntimos de los soldados, obras literarias e imágenes de propaganda. Lo interesante de esta intersección de discursos es que evidencia cómo se produjo una “colectivización de la fantasía misógina” de las representaciones femeninas de

⁵ George Mosse, *The image of man. The creation of modern Masculinity*. New York: Oxford University press 1996 “ At a time when political imagery like the national flag or the jacobin’s cocarde became potente symbols, the human body itself took on symbolic meaning. With second half of the eighteenth century, western Europe was entering an ever more visually oriented age, exemplified not only by national symbols but also by the effect of science such as physiognomy and anthropology, with their classification of men according to standards of classical beauty.” La traducción es nuestra p.5

⁶ Klaus Theweleit, *Male Fantasies Volumen 1: women, floods, bodies, history*. University of Minnesota press. 1987

esos veteranos e hijos de la primera guerra mundial, para encaminarla hacia la maquinaria de guerra nazi. Estas disputas simbólicas e interacciones de lenguajes, evidentes en las obras de Mosse y Theweleit, por nombrar solo algunos, están presentes también en el medio cinematográfico.

Pero ¿de qué manera el cine puede relacionarse con la historia? Y ¿cómo puede modificarse su abordaje como fuente desde una perspectiva de género? Según Marc Ferro en su clásico trabajo *Cine e Historia*, el estatus del cine como una fuente válida para el historiador surgió de la mano de la “era de las imágenes”. De esta manera, el historiador postula que el cine es una fuente válida de interrogación historiográfica: “...cualquier filme tiene, como todo producto cultural, toda acción política, o toda industria, su historia que es historia, con su entramado de relaciones personales, su escalafón de personas y cosas en donde se gradúan jerarquías y honores, privilegios y esfuerzos...”⁷ se trata del cine y su contexto social de producción. Ferro se preocupa por temas como la censura o el registro de “verdad” que el cine puede producir. De esta manera propone que el medio puede testimoniar de cuatro formas: La primera a través de sus contenidos, que nos muestran lo que una sociedad sabe de sí misma y lo que oculta. La segunda, por medio del estilo, la relación entre las diferentes sustancias del film (imagen, sonido, etc). La tercera, la forma en el que el film se vincula a la sociedad (movimiento de masas, contra documentación, adoctrinamiento, etc.) y la cuarta, la lectura que se hace del film en un determinado contexto.

A nuestro entender, los aportes de Ferro parecen reservar al cine un lugar de testimonio de lo concreto de una sociedad y en segundo lugar, y más caro a nuestros intereses, deja de lado las consecuencias subjetivas y las formas en que las obras producen y re producen una simbolización de la diferencia sexual. Esto último exige que el análisis de las fuentes se realice dejando en un segundo plano las intenciones del autor. Es decir, no basta con explorar lo que el director quiso plasmar en su obra y cómo sus propuestas fueron recepcionadas por el público (aunque, sin dudas, no son datos a despreciar) sino

⁷Marc Ferro, *Historia contemporáneo y cine* Barcelona, Editorial Ariel. 1996. p.27

intentar evidenciar la dinámica de las imágenes que acaparan recursos simbólicos “...a través de la manera de presentar, pero también de silenciar y ocultar, a grupos y categorías sociales.”⁸. Una pista de esta difícil tarea podemos encontrarla en una entrevista a Josefina Ludmer en la revista *Ojo Mocho* de 1994. Allí, la crítica literaria analiza como los escritores de la década del 80 del siglo XIX construyeron narrativas en donde se conformaron visiones alternativas de la patria ubicada en el pasado vinculadas a la política y la violencia porque el Estado del 80 se presenta como superador de esa historia. Pero esta operación no era consciente:

“Los escritores son funcionarios y representan el Estado, al Estado en sus textos. (...) Pero no es la coalición real ni los escritores reales los que cumplen tareas culturales para el Estado liberal, sino las posiciones y sujetos construidos en los textos literarios de coalición. (...)Entonces la cultura, digamos, la relación cultura-estado, estaría en leer esos textos que se producen simultáneamente, o acompañando los cortes históricos. No está planificado esto, insisto, sino que simplemente se da.”⁹

El cine habitualmente nos hace interactuar con un complejo mecanismo que involucra nuestras fantasías con los mitos y los órdenes socioculturales. Pero como dijimos al principio, resulta muy difícil establecer patrones hegemónicos que caractericen todo el período seleccionado. Es decir, no buscamos representaciones de género que funcionen como ideas fuerza homogéneas de una época, la historia cultural se ha enfrentado a este problema y ha evidenciado los límites de dicho objetivo como lo demuestra las críticas de Dominick LaCapra al libro de Robert Darton *La gran matanza de gatos*. La Capra criticó la tendencia de Darton de explorar la cultura francesa mediante “estereotipos de idiosincrasias nacionales o temas dominantes.”¹⁰ Difícilmente mediante el análisis de las representaciones tengamos una idea cabal de la forma de “actuar” el género, las formas de acción concretas en materia de sexo que pudieron llevar a cabo los argentinos y argentinas en el contexto

⁸ Elizabeth Jelin, “Visualidades, invisibilidades y luchas por el poder” en Caggiano, Sergio *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase de imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Davila Editores 2012 p.14

⁹ Josefina Ludmer, “Los géneros de la patria” en *El ojo mocho* otoño, 1994, p.41

¹⁰ Dominick LaCapra, “Chartier, Darton y la gran matanza de símbolos” en Eduardo, Cristina Hourcade; Godoy y Horacio Botalla *Luz y contra luz de una historia antropológica*. Buenos Aires: Biblos, 1995. p. 133.

seleccionado, pero si acercarnos a los sentidos hegemónicos, y alternativos sobre la masculinidad presentes en un medio tan importante como el cine. Es decir más que “la masculinidad argentina” se trata de evidenciar y analizar las expresiones de masculinidades presentes en los filmes y su relación con la sociedad.

Este rastreo que nos proponemos dentro del medio cinematográfico requiere un análisis de la compleja alquimia producida entre fascinación, identidad, deseo y representaciones de género. Según Teresa de Lauretis el cine es una de las tecnologías de género que produce y reproduce representaciones de este tipo. La representación masculinas así, no son reflejo de una corporalidad definida sino más bien una pluralidad de sentidos, siempre vinculados a la acción y a lo activo, que adquieren un significado entre tensiones y disputas de poder, a través de su interacción con nociones de clase y etnia. La representación apela a discursos sociales variados y es apelada por ellos en un espeso entramado cultural que abarca y excede al medio cinematográfico.

Para entender este fenómeno complejo, en las páginas que siguen utilizaremos el mito de Narciso como metáfora. La elección de dicha narrativa mítica se debe a que la misma involucra el deseo, la imagen y la fantasía. Para Ovidio, Narciso es quien viviría muchos años “si a sí no se conociera”, y quien se enamoró de su reflejo en un lago, dejándose morir de inanición. Deseado sin reciprocidad por Eco y otras ninfas, sucumbió al ruego de las enamoradas frente a Némesis la diosa de la venganza quien lo maldice: “Que así aunque ame él, así no posea lo que ha amado”.¹¹ Si prestamos atención a este detalle podemos pensar que lo que Narciso estuvo condenado a ver y desear en el lago no fue un mero reflejo sino una imagen compleja que contenía los deseos e ideales sociales de sus amantes frustrados: Narciso vio la imagen ideal de lo masculino; su mismidad. La humanidad, al igual que él ha estado condenada a contemplar y desear la imagen ideal de lo masculino, a tal punto de imponer la misma como el modelo de toda la raza humana. Dicha imagen también es resultado de un rechazo a otros como las mujeres o los varones

¹¹ Publio Ovidon Nasón, *Metamorfosis, libro tercero*. Traducción: Ana Pérez Vega. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002.

homosexuales (de otras etnias, capacidades, y clases). Las pantallas serán los lagos que Narciso buscará en su camino.

La presente investigación se desplegará a través de seis capítulos: en el capítulo 1 nos centraremos en el análisis de las implicancias de los términos sistema sexo género, identidad de género y representación. Para luego abordar la manera en que se relacionan con el cine como tecnología de género y fenómeno psicosocial. Discutiremos la identidad de género entendida como un efecto de la sociedad sobre una materialidad biológica¹² con los aportes posestructuralistas que entienden dicho fenómeno como un efecto de discursos que son generados y producen el cuerpo sexuado. Estas problemáticas nos llevarán, en primer lugar, a discutir nuestra opción por una base teórica que combina una perspectiva posestructuralista con una más relacionada a los estudios culturales. Si los primeros nos permiten explorar la capacidad de la tecnología de género para producir discursos vinculados al género, los segundos cuestionan la homogeneidad de los mismos. Si los estudios de género posestructuralistas han avanzado en el análisis de lo que la ley deja afuera lo hace proponiendo una noción relacional binaria entre la norma y lo que ésta excluye. Los estudios culturales inspirados en Raymond Williams parecen perseguir cierta dinámica de producción y reproducción de sentidos que proviniendo de diversos sectores sociales y de diversas épocas se organizan tensionadamente en elementos emergentes, residuales dentro de un discurso social hegemónico. Más que optar por una de las dos perspectivas buscaremos encontrar las compatibilidades entre ambas. En una segunda parte del capítulo profundizaremos sobre el funcionamiento del cine como tecnología de género para dilucidar como se ponen en marcha los mecanismos del deseo, la identificación de género que se da cuando nos encontramos frente a la pantalla. Según Laura Mulvey el orden simbólico patriarcal, que pone en el centro de la sociedad a lo masculino, organiza los sexos de forma binaria dividida en un sujeto masculino activo y un objeto femenino pasivo parece trasladarse a las formas tradicionales de producción cinematográfica. Si el

¹² Gayle Rubin “el tráfico de mujeres: nota sobre la “economía política” del sexo. En *Nueva Antropología*, Vol. VIII, n° 30. México 1986 pp.95-145. Si bien con los estudios posestructuralistas la diferencia tajante entre sexo biológico y sexo genérico se problematizó, la preocupación por un sistema de producción y reproducción de desigualdades y opresión sexuales siguió siendo evidente.

varón dentro de la pantalla es el responsable de hacer que la historia se suceda la mujer parece parte del paisaje u objeto de deseo.¹³ La teoría de Mulvey será la puerta de entrada para considerar la relación entre lo masculino y la acción dentro de la pantalla, dentro de una simbolización de la diferencia sexual. La relación masculinidad acción puede pensarse más profundamente (escapando de los rígidos marcos psicoanalíticos) si incorporamos al análisis el concepto de narrativa propuesto por Teresa de Lauretis. El varón que emprende el viaje lleva implícito el peso de la narrativa como generadora, en su configuración cinematográfica, de fantasías, identificación y fascinación de género¹⁴. Luego evidenciaremos como los estudios sobre masculinidad y cine han avanzado en evidenciar las formas ambiguas que adquieren las representaciones hegemónicas de lo masculino dentro del aparato cinematográfico, en su oscilación entre la acción y la pasividad, la virilidad y la castración. Las representaciones masculinas varían dependiendo tanto de los discursos que la conforman como de la organización temporal de la narrativa, mediante la trama, de la que forma parte. Las tramas, diversas formas de ordenar una historia narrada¹⁵, nos dan la oportunidad de realizar un análisis transversal de los filmes aunando producciones pertenecientes a diferentes tradiciones artísticas políticas del campo cinematográfico argentino de la época. Por otro lado, nos permiten evidenciar las formas particulares que adquieren las representaciones masculinas en su calidad de figuras. Este concepto remite a la forma concreta en que se manifiestan las representaciones masculinas dentro de los filmes aunando tanto una configuración de elementos del lenguaje cinematográfico para representar elementos del mundo y la retórica moral de cómo debería ser la cosa representada.¹⁶ Si el varón en pantalla es acción entonces la trama y la figura nos permiten evidenciar los ritmos, las posturas, y los órdenes en que se concatenan virilidad y castración en cada filme.

¹³ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, [1975] 1999.

¹⁴ Teresa De Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra 1992

¹⁵ Hyden White, *Metahistoria*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina 1998.

¹⁶ Mario Berardi, *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: Ediciones del jilguero, 2006

En el capítulo 2, exploraremos el contexto histórico en detalle en sintonía con nuestra aproximación a los estudios culturales. Intentaremos dilucidar como la tecnología de género del cine argentino se configuró durante los 60 y 70. Las pantallas, los filmes y las tramas serán los lagos que el Narciso de la época interpelo y fue interpelado en su masculinidad. Cada uno de ellos (cada película vinculada a la trama) funciona como un núcleo condensador de discursos sociales dentro de una “telaraña” significativa siempre compleja y heterogénea de la cual el espectador, el director y las representaciones masculinas son parte. Ese entramado puede interpretarse como lo que Marc Angenot denomina discurso social hegemónico¹⁷. Si bien el autor utiliza dicho concepto para englobar todo lo dicho y lo pensable en una época histórica, nosotros utilizaremos el concepto para referirnos a los matices que adquiere la simbolización de la diferencia sexual¹⁸ dentro de la época estudiada. Las representaciones masculinas del cine de los 60 y 70 se encuentran entramadas dentro de dicha simbolización, pero no exentas de ambigüedades y contradicciones. Si el hombre es acción, movimiento, concreción del viaje dentro del discurso social hegemónico de la época, esas características no adquieren los mismos ritmos ni ordenes en pantalla, siempre existe algo que no se ajusta a lo dominante.

Para avanzar sobre este camino en primer lugar indagaremos sobre los avatares que se produjeron en el campo cinematográfico argentino, sus disputas alrededor del cómo y el para qué del cine. Trazaremos un mapa de su mutación luego de la crisis del cine industrial de la segunda mitad de la década del 50, la conformación de diversas tendencias cinematográficas y la forma en que estas se relacionaron con discursos y fenómenos culturales producidos en décadas anteriores dentro y fuera del campo. En una segunda parte nos avocaremos al análisis de las subculturas donde se (re) producían los discursos

¹⁷ Marc Angenot *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.2010

¹⁸ A grandes rasgos la simbolización de la diferencia sexual es descripta por Teresa De Lauretis como la construcción cultural que define roles bien definidos entre el hombre y la mujer. Dentro de esta simbolización la mujer es reducida a objeto de intercambio y posesión. Dicho esquema, que puede reducirse a la idea de lo activo como lo masculino y lo pasivo como lo femenino, esta presente en la mayoría de las estructuras teóricas que han intentado un análisis totalizador (la antropología de Levi Strauss por ejemplo) de la sociedad humana. Sobre esta constante y su discusión por parte de Teresa De Lauretis ver: “a través del espejo: Mujer, Cine y Lenguaje.” En *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Ob. Cit.

utilizados por el cine de la época. El mundo del rock, las estrellas del canto de la nueva ola, el mundo de la militancia, la literatura con géneros bien definidos, el teatro de revista son las procedencias sociales de elementos que fluyen hacia el cine y se mezclan con los géneros de autor, el costumbrismo y la picaresca para producir representaciones masculinas particulares. Una vez realizado el esquema podremos dilucidar como cada forma de organización del relato conlleva una figura masculina determinada posicionada en diversos puntos de ansiedad por la virilidad y la castración, una dualidad que se vincula dentro de la cultura popular de la época a tópicos de posición social, poder del dinero o ley y justicia (delincuente y prócer).

En el capítulo 3, analizaremos como las películas como *Juan Moreira*, *Los hijos de Fierro*, *Martín Fierro* y *Los traidores* hilvanadas por la trama romántica nos ofrecen una representación bastante nítida: la del hombre mítico popular. En la celebración de los sectores populares, la trama romántica introduce elementos de un rito de pasaje masculino donde un héroe romántico se enfrenta a un difícil camino de violencia propiciado por un mundo injusto. Ante la decadencia de la burguesía o la corrupción de los sectores del poder se opone un héroe que vence las dificultades y reestablece un orden perdido. Este triunfo implica un mantenimiento de los roles femeninos y masculinos ordenados en esferas públicas y privadas, lo que desde la clase es altamente subversivo o cuestionador desde el género se presentará como continuación de lo establecido. El cuerpo del héroe mítico en la mayoría de los casos se presenta firme y en plena acción mediante el trabajo o en ejercicio de la justa violencia. La excepción se da en escenas de torturas, o desempoderamiento, en donde esos cuerpos perderán su capacidad activa en manos del poder siendo martirizados. Estas escenas, como veremos, terminarán de forjar el carácter mítico de la representación masculina romántica.

Por su lado en el capítulo 4 analizaremos las películas hilvanadas desde la tragedia como *Los siete locos*, *Boquitas pintadas*, *La tregua*, *Este es el romance del Aniceto* y *la Francisca...*, y *Nazarenos* *Cruz y el lobo*. Estas películas presentan representaciones masculinas vinculadas a sectores populares y medios, impotentes ante las reglas del mundo que, a pesar de breves momentos de ilusión, fracasan estrepitosamente en la conquista de

sus anhelos. Aquí se explora a los “no hombres”, es decir aquellos que por una u otra razón pierden su virilidad sin poder recuperarla. El drama de la virilidad perdida se desarrolla en un contexto donde la misma está íntimamente ligada con el dinero, construyendo una jerarquía homosocial particular asociada a un ascenso social siempre fallido. Pero la desvirilización también puede darse por las fuerzas de la pasión: el amor muchas veces si no expulsa al hombre del reino viril, lo castra. Dentro de este esquema se hace evidente un eclipsamiento de la figura masculina y un reposicionamiento de la femenina la cual encara roles más activos y disruptores que en el romance. La corporalidad masculina sufre importantes cambios en esta trama. Las poses son de abatimiento, desconcierto y dolor no implican ningún rito de pasaje mítico sino la confirmación de la vulnerabilidad masculina, su inevitable fracaso.

Si bien parten del mismo conflicto de pérdida o ausencia de virilidad, las películas agrupadas en torno a la trama cómica analizadas en el capítulo 5, exploran representaciones masculinas que oscilan entre el deber ser y la fantasía. En *La fiaca*, *Mi novia el travesti*, *Los chantas* y *Soñar soñar*, lo no viril y lo marginal posee un costado deseable festivo más que agónico. Incluso si dichas experiencias conllevan graves consecuencias de fracaso las mismas implican momentos reconfortantes que ponen en cuestión lo terminante de las derrotas al mismo tiempo que se evidencia una satirización de lo que se desea mediante poses absurdas o cambios de roles. Es en la comedia donde la corporalidad masculina adquiere mayor variabilidad. Ya sea que hombres de clase baja hagan de hombres importantes o que mujeres interpreten un rol exageradamente masculino, la masculinidad parece algo apropiable, disputable y, por fin, parodiable.

Finalmente, los melodramas exitosos como *Me gusta esa chica*, *Gitano* y *El extraño de pelo largo*, analizados en el capítulo 6, absorben representaciones masculinas emergentes (el joven guerrillero, el otro étnico y el joven rockero) dentro de sus estructuras conciliadoras. Más allá de la resolución, la narrativa de estas películas presenta a un varón joven que no encaja en el mundo de los adultos. Ya sea por las convicciones del protagonista, por su procedencia étnica o por la decisión de llevar a cabo una profesión vinculada al arte (o las tres combinadas) estos jóvenes parecen cuestionados por las reglas

tradicionales de la sociedad. De manera diversa pero constante el cuerpo masculino gracias a la incorporación de elementos del género musical se torna un espectáculo ambiguo: por momentos el número musical implica la erotización del cuerpo del protagonista mientras que en otro solo sirve para presentar las cualidades morales del mismo. De una u otra forma es la música la que marca el ritmo del melodrama expresando el carácter juvenil del cuerpo.

Es hora de adentrarnos en los complejos mecanismos del significado: en el siguiente capítulo exploraremos en detalle el concepto de “representación” y su relación con la identidad de género y el sistema sexo género. Dentro del marco de un discurso social hegemónico establecido por dicho sistema la representación será “el hilo de Ariadna” que guiará a Narciso en el difícil viaje que está a punto de comenzar.

CAPÍTULO 1. EL ENIGMA DEL LAGO: REPRESENTACIONES MASCULINAS Y CINE

En este primer capítulo nos interesa explorar las cuestiones vinculadas a las representaciones masculinas y su relación con el cine entendido como una de las más importantes tecnologías de género dentro de los marcos del sistema sexo género. Si los lagos, donde Narciso busca su imagen, no reflejan sino que producen imágenes, eso es porque éstos poseen el hechizo de la significación o dicho de otro modo: los diversos lagos (las diversas películas) producen y reproducen (como una pantalla fascinante) diversos significados de Narciso como hombre. El sistema sexo género, según Gyle Rubin, produce una relación social sobre el cuerpo y su sexo vinculando un rol activo de sujeto con lo masculino y pasivo de objeto con lo femenino. Este sistema no solo abarca las relaciones interpersonales sino el aspecto subjetivo de las personas, de aquí que la autora vincule los aportes de Levi Strauss con los de Sigmund Freud.¹⁹ Los estudios posestructuralistas han criticado la noción dual “sexo/género sobre el cual operaría la sociedad como parece desprenderse del análisis de Rubin. Esta corriente del feminismo, influenciado por el concepto de discurso de Foucault, ha avanzado sobre una interpretación de la dinámica del sistema sexo género como uno en el cual se producen y reproducen significados sobre el sexo. En palabras de Teresa de Lauretis dicho sistema es “tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad. (...) la construcción de género es tanto el producto como el proceso de representación.”²⁰ De esta manera “el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos

¹⁹ Gyle Rubin Ob. Cit.

²⁰ De Lauretis Teresa “Tecnologías de género” *Revista Mora*, nº 2, IIEGE- UBA 1989, p.11

producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja.”²¹

La noción de tecnología política es la que dará pie a la utilización de De Lauretis de su concepto “Tecnología de género” al cual reforzará con una relectura del estructuralismo Althusseriano y su concepto de ideología. Esta apuesta le permite entender los procesos de dominación desde una perspectiva subjetiva, es decir como los sujetos son constituidos dentro de una ideología o discurso dominante, como la materialidad esta siempre sumergida en el discurso. No obstante, la asimilación de esta perspectiva teórica impone un problema importante vinculado a las formas en que se pueden entender la disputa y la desestabilización de las identidades de género dentro del discurso. El mismo Foucault avanzó sobre este tema cuando en su obra sobre la historia de la sexualidad afirmó: “los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta.”²² Desde los estudios de género la resistencia y la transformación ha sido un tema recurrente. Muchas autoras se han dedicado al análisis de lo que queda fuera de la “ley” o lo que la norma discursiva excluye²³, por ejemplo De Lauretis, describiendo la representación ideológica que caracteriza al sujeto feminista, afirma que se trata de “un movimiento entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones que los discursos hegemónicos vuelven disponibles y el fuera de plano, la otra parte, de estos discursos: esos otros espacios tanto discursivos como sociales que existen (...) en los márgenes de los discursos hegemónicos.”²⁴ Esta postura nos parece, acierta en buscar grietas y espacios ajenos en el discurso dominante, sin embargo nos

²¹ Ibídem p.8

²² Michael Foucault; *Historia de la sexualidad Tomo 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores 2002. p.123.

²³ Judith Butler es un buen ejemplo de esta búsqueda. Con respecto a la relación entre la norma y sus límites, siguiendo al propio Foucault afirma: “la ley proporciona la ocasión discursiva para que se den las resistencia, la resignificación y la autosubversión potencial de esa ley.” Butler Judith; *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós 2005; p.166

²⁴ Teresa De Lauretis Ob Cit. p.34

resulta insuficiente para el objetivo que nos proponemos debido a que parecería centrar todo el análisis en la dinámica que se daría entre un discurso homogéneo hegemónico y sus “fronteras” o “excepciones” expresadas en micropolíticas dejando de lado la heterogeneidad sociocultural que componen a los discursos o la forma de apropiarse de la norma por parte de diversos sectores sociales modificándola en el proceso. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en los trabajos de Rawlyn Connel la que ha explorado la masculinidad hegemónica y la forma en que esta es reconfigurada por diversos grupos sociales geográficos, de clase y de género.²⁵

Las representaciones se dan en una heterogeneidad sociocultural inseparable de las normas ideológicas que reproduce el sistema sexo género de una época. Por esto es que creemos que para pensar las representaciones masculinas es necesario posicionarse entre los aportes del posestructuralismo y los estudios culturales. Esta posición responde a la necesidad de entender el aparato cinematográfico tanto en su carácter de productor y reproductor de representaciones de género, esto es la manera en que convoca la identidad, el deseo y la fantasía vinculadas a los roles masculinos y femeninos dentro de la pantalla, como su capacidad condensadora de elementos sociales circulantes en la sociedad, producidas con elementos heterogéneos en cuanto a su procedencia y tradición sociocultural. Las representaciones parecen involucrar elementos semánticos, sociales y discursivos en su interior. Es decir, desde nuestro punto de vista teórico la representación

“implica hacer el sentido mediante la introducción de vínculos entre tres diferentes órdenes de cosas: lo que denominamos el mundo de las cosas-la gente, los eventos y las experiencias; el mundo conceptual –los conceptos mentales que llevamos en nuestras cabezas; y los signos, organizados en lenguaje, que están por o comunican estos conceptos.”²⁶

²⁵ Rawlyn Connel y James Messerschmidt “Maculinidade hegemônica. Repensando el conceito” en *Estudos Feministas* n° 424; 2013

²⁶ Stuart Hall, (ed.) “El trabajo de la representación” en *Representations: Cultural Representations and Signifying practices*. London, Sage Publications; 1997 p.42

A esto es necesario sumarle el discurso social que interviene en la producción de sentido y contienen este mecanismo complejo de experiencia y lenguaje. La perspectiva discursiva de la representación posee la ventaja para nosotros, por sobre el estructuralismo semiótico, que incorpora una preocupación por la vinculación entre discurso e historia. Como afirma Stuart Hall:

“Las cosas significan algo y son verdaderas (...) solo dentro de un contexto histórico específico. Foucault no creía que se encontraran los mismos fenómenos a través de diferentes períodos históricos. Pensaba que, en cada período, el discurso producía formas de conocimiento, objetos, sujetos. Sin necesaria continuidad entre ellos.”²⁷

No obstante, esta perspectiva, conlleva dos dificultades a nuestro propósito: la primera que no establece correspondencia alguna entre el proceso discursivo y formaciones socioeconómicas²⁸, y la segunda que posee cierta noción homogénea y unidireccional del sentido.²⁹ Esto es importante porque creemos que las representaciones cinematográficas a analizar se configuran vinculando elemento de formaciones sociales como la clase, el género y la raza.

Si llevamos nuestro análisis más allá de las fronteras posestructuralistas podríamos pensar que los sentidos de la masculinidad parecen tensionados por una variedad de interpretaciones, de combinaciones de elementos de época y elementos “reciclados”, entre lenguajes oficiales, su apropiación y re significación por parte de diversos sectores sociales englobados en un clima de época. Más que la idea de Lauretis de que en los márgenes de los discursos hegemónicos se encuentran otros vinculados a otras prácticas micropolíticas³⁰, creemos que nos encontramos ante una cultura dinámica donde los sentidos de las representaciones se constituyen -tal como Raymond Williams consideró- con elementos culturales emergentes, residuales y dominantes. La simultaneidad y conflictividad de esos

²⁷ Ibídem p.29

²⁸ Hall Stuart “estudios culturales dos paradigmas” en *Revista colombiana de sociología*; n° 27; 2006; p:252

²⁹ Sobre las diferencias de perspectiva con respecto a los sentidos de lectura de los textos históricos, Ver James Daniel “History: to the End of the line” en *Journal of latin american cultural Studies*, Vol. 11, N°3, 2002

³⁰ Teresa De Lauretis, *Tecnologías de género*, ob. cit. 1996, p. 34

elementos es, para el propio Williams, la cultura en sentido vital y ordinario³¹. Estos elementos circulan dentro de un discurso social hegemónico que interviene en la producción cinematográfica y que se conforma por: "...los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo decible –lo narrable y opinable- y aseguran la división del trabajo discursivo."³² Desde una perspectiva de género podemos pensar que el peso del discurso social hegemónico está dado por el sistema sexo género de una época. Es este el que marca las fronteras de lo posible, de lo imaginable en cuanto a los roles de hombres y mujeres, de sus deseos hetero homosexuales, haciendo visibles ciertos cuerpos en detrimento de otros, como marcan los aportes posestructuralistas. Pero dicho discurso hegemónico se compone de tensiones producidas por reapropiaciones, readaptaciones, reinterpretaciones de los roles de género por diversos sectores sociales y tradiciones culturales que no siempre coinciden con sus formas hegemónicas. De hecho dentro del cine, esas distancias pueden marcar el ritmo del drama entre toma y toma. Por otro lado este discurso social hegemónico de la diferencia sexual posee un tiempo propio por fuera de avatares políticos particulares. Esto se debe a que la simbolización de la diferencia sexual opera dentro de los marcos de un imaginario social³³ el que se "nutre" de elementos culturales de diversas épocas. En este sentido Sergio Caggiano señala que el imaginario está signado por una hegemonía que con "idas y vueltas, entreteje elementos residuales y emergentes, (...) en una revoltura de momentos y de valores"³⁴.

A lo largo del siglo XX no hubo un medio más masivo y popular que interviniera en la producción y reproducción de representaciones de género dentro del discurso social hegemónico como el cine. Se trató sin dudas de uno de los primeros medios masivos que apeló a las identificaciones de toda una población de forma simultánea manipulando imágenes en movimiento, al tiempo que convocaba las voluntades creativas a participar en

³¹ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*; Barcelona: Ediciones península. 1977

³² Marc Angenot Ob Cit. p.21

³³ Sergio Caggiano, *El sentido común visual Disputas en torno a género "raza" y clase en imágenes de circulación pública* Buenos Aires: Miño y Dávila pp.57-58

³⁴ Ibídem p.58

él³⁵. La tecnología de luces y sombras funcionó diacrónicamente como un condensador, reproductor y reconstructor de representaciones de género temporalmente divergentes procedentes de diversos sectores sociales, dentro de la sociedad argentina de los 60 y 70 como veremos más adelante, pero desde un punto sincrónico, ¿Qué elementos y mecanismos subjetivos convoca y exige la máquina cinematográfica en su (re) producción de representaciones masculinas? Una buena puerta de entrada es considerar conceptos como los de fantasía, identificación y placer para posteriormente asociarlos a lo que Teresa de Lauretis denomina “mito edípico”.

Cuando vamos al cine habitualmente nos enfrentamos ante un complejo mecanismo que involucra nuestras fantasías con mitos y los órdenes socioculturales que nos interpelan y en los que las representaciones de género son centrales. La fantasía se relaciona con lo que Scott llama significados idiosincráticos desarrollados por la psicología individual que:

“...no se forjan independientemente de la conciencia de las categorías normativas y de cómo se imponen. Tampoco son las categorías normativas simplemente afirmaciones racionales de identificación deseable. Son intentos (a menudo no efectivos) de eliminar la confusión psíquica que genera la diferencia sexual, de alinear la fantasía individual con el mito cultural y la organización social.”³⁶

De esta manera, la fantasía parece no ser lo opuesto de lo real ni tampoco “lo que la realidad impide realizarse”³⁷, sino la interacción entre los significados idiosincráticos individuales contruidos y aptos para ser colectivizados para diferentes fines. En este sentido Scott revisando su concepto de género incluye a la fantasía como parte de la reformulación:

³⁵ Es interesante, como veremos en el capítulo 2, como la conformación de la tecnología cinematográfica involucró también una fuerte disputa del “cómo” hacer cine y el “para qué” desde el mismo momento de su surgimiento. Obviamente la capacidad de participar estaba limitada por variables como la clase o el género, aunque en los 60 y 70 muchas directoras emprendieron un camino de búsqueda.

³⁶ Joan Scott, “Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis? En *La manzana de la discordia*. Enero-Junio 2011, Vol.6, n°1: 95-101. p.100

³⁷ Judith Butler, Ob. Cit. p. 51.

“El género es, yo diría, el estudio de la difícil relación (en torno a la sexualidad) entre lo normativo y lo psíquico, el intento de a la vez colectivizar la fantasía y usarla para algún fin político o social, ya sea ese fin la construcción de nación o la estructura familiar. En este proceso es el género el que produce significados para el sexo y la diferencia sexual, no el sexo el que determina los significados del género.”³⁸

Ahora bien ¿Qué mecanismos subjetivos se involucran en la producción de representaciones masculinas? Desde una perspectiva que abrevó en los aportes teóricos psicoanalíticos, Laura Mulvey avanzó sobre la vinculación entre el rol activo del varón y la mirada masculina que en conjunto producirían identificación. Este papel activo estaría determinado, por el hecho de que: dentro del filme, es el varón el que hace desarrollar la trama. Según la autora: “En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre las fórmulas activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia.”³⁹ En este esquema, el espectador varón se identifica con una figura masculina que no puede erotizarse constituyendo un ego idealizado mientras que la mirada hacia la mujer produce deseo, un objeto a alcanzar y dominar. En palabras de Mulvey:

“El hombre no solo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador, consigue trasladarla más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiagéticas que representa la mujer en tanto que espectáculo. Lo que hace que esto sea posible es la secuencia de procesos que pone en marcha la estructuración de la película en torno a una figura dominante con la que el espectador puede identificarse. (...) El atractivo o el encanto de una estrella de cine masculina no es, pues, el de un

³⁸ Joan Scott, “Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis? Ob. Cit. p.100

³⁹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en Ob Cit. p. 370.

objeto erótico de la mirada, sino el del ego ideal más perfecto, completo y potente...”⁴⁰

Desde esta perspectiva pionera de Mulvey lo primero que se nos hace evidente es la vinculación entre lo masculino y la acción, el movimiento y la virilidad. Este mecanismo no solo está presente en la relación entre la imagen masculina con la mirada sino también en la misma narración. Teresa De Lauretis, retomando ciertos postulados de la semiótica estructuralista, entiende a la narrativa como un mecanismo de identificación y deseo. La autora señala que “Por muy variadas que sean las condiciones de la presencia de la forma narrativa en los géneros de ficción, los rituales o los discursos sociales, su desarrollo parece ser el de una transición, una transformación que se predica de la figura de un héroe, de un sujeto mítico.”⁴¹ Dicho sujeto está constituido a partir de la diferencia sexual presentándose como masculino. Tomando el camino psicoanalítico de Mulvey, pero enfocado a la narratología, De Lauretis plantea que el sujeto mítico genera implicancias subjetivas mediante un complicado mecanismo edípico. No fue casualidad que Freud escogiera a Edipo para ilustrar su complejo proceso psicológico ya que “Toda narración es un avance hacia la resolución y en su retroceso al momento inicial, al paraíso perdido, está impregnado de lo que se ha denominado lógica edípica –la necesidad íntima de un drama– su ‘sentido de un final’ inseparable del recuerdo de una pérdida y de la reconquista del tiempo”⁴² El cine del siglo XX se transformó en un gigantesco reproductor de ritos de pasajes edípicos donde la mujer habitualmente fue el objeto pasivo o el paisaje y el hombre, el sujeto de la aventura, del viaje fascinante⁴³.

⁴⁰ Ibídem p. 371.

⁴¹ Teresa De Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Ob. Cit. p: 179

⁴² Ibídem p:199

⁴³ Esto no quita que las espectadoras puedan identificarse con las figuras masculinas. Preguntándose cómo, si la división de roles tan estrictos de Mulvey es correcta, pueden pasarla bien las espectadoras en el cine (ya que serían meros objetos) la autora aventura: “Evidentemente, al menos en lo que refiere a las espectadoras, no podemos suponer que la identificación sea una o simple. En primer lugar la identificación es en sí una trayectoria, un proceso subjetivo, una relación: la identificación (de uno mismo) con otra cosa (distinta a uno mismo). (...) podríamos decir que la espectadora se identifica tanto con el sujeto como con el espacio de la trayectoria narrativa, con la figura de esa trayectoria y la figura de su cierre...” Teresa De Lauretis, Ob. Cit. p: 226-227.

Sin embargo, De Lauretis intenta superar los marcos psicoanalíticos sexualmente binarios de Mulvey señalando que no es necesario la destrucción de la narrativa en el cine para producir películas que escapen a la norma heteronormativa. Según su propuesta la imagen cinematográfica incluye mucho más que la opresión masculina:

“El concepto de proyección en cuanto intersección compleja y mutua de procesos perceptivos y semióticos; la sugerencia de que las percepciones contradictorias o fantasma, elididas expresamente por los códigos dominantes, son, con todo, un aspecto indeleble, aunque mudo, de la percepción (y, por tanto, pueden emplearse contra esos códigos dominantes para ponerlos en evidencia y reemplazarlos); por último, la complicidad de la producción de imágenes con las teorías sobre la percepción visual y los discursos sociales hegemónicos, pero también la coexistencia de los últimos con actividades y conocimientos heterogéneos e incluso contradictorios. Todo esto supone que no hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera propiedad exclusiva de los códigos dominantes, ni pensar que está al servicio únicamente de la opresión.”⁴⁴

De aquí que apele a la necesidad de buscar nuevas formas de narrativas para las mujeres.⁴⁵

Ahora bien, es llamativo que ese esfuerzo no este acompañado por una revisión crítica de las implicancias que asume la representación masculina dentro de la tecnología de género cinematográfica. ¿Qué imágenes de lo masculino son válidas como tales?, si lo masculino está asociado a la acción ¿Cómo interpretar las escenas de pasividad o impotencia?, ¿Cómo se relacionan dichas escenas con el deseo? Estos interrogantes han

⁴⁴ Ibídem p:112

⁴⁵ A diferencia de Mulvey, De Lauretis sostiene que no se trata tanto de destruir el placer visual sino más bien de construir nuevas visualidades, producir una narrativa (elemento que ha producido placer desde la época clásica con los mitos y leyendas) donde la mujer se presente como activa e incluso productora de sus propias narrativas. Por esto la autora propone que:

“La tarea actual del feminismo teórico y de la actividad cinematográfica feminista es articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo. No se puede lograr esto destruyendo toda coherencia de la representación, negando “el atractivo” de la imagen para impedir la identificación y el hecho de que el sujeto se sienta reflejado en ella...” Teresa De Lauretis, Ob. Cit. p.111.

sido el puntapié inicial de una serie de estudios sobre masculinidades y cine. Steve Neal, uno de los pioneros de este tipo de investigaciones, focalizó su atención en la imagen del varón heterosexual en los filmes hollywoodenses advirtiéndole que la misma ha sido poco explorada en sus características y contradicciones vinculadas precisamente a la “acción”, la virilidad y la castración. En primer lugar, el autor revisa la problemática de la identificación entre espectador y figura masculina. Si bien no niega la existencia de un sujeto masculino omnipotente que constituye, junto a la mirada del espectador, un ego idealizado, Neal advierte que en diversas secuencias de dichos filmes este poder es puesto a prueba. Por otro lado el ego ideal que se constituye “...involucra profundas contradicciones. Si bien (...) puede presentarse como un modelo con el cual el espectador se identifica y aspira, también puede ser una fuente de sentimientos de castración, puesto que ese ideal es algo a lo que el espectador no puede adecuarse.”⁴⁶

Incluso, tomando la idea de D. N. Rodowick, la imagen narcisista idealizada masculina puede incluir cierta dosis de masoquismo dentro de la relación entre la imagen y el espectador. Este masoquismo, la contemplación de la figura masculina sin poder dentro de determinadas escenas de torturas, puede estar asociada a un deseo sobre el cuerpo masculino por parte del propio varón espectador. En este sentido y refiriéndose al cine de acción o épico Neal afirma que “no es sorprendente que cualquiera de esos géneros o películas masculinas constantemente incluyan temas, escenas y fantasías sadomasoquistas, o que algunas veces los héroes sean marcados como objetos de miradas eróticas”⁴⁷ Pero esa mirada deseante es disimulada por la violencia. Es interesante el ejemplo que brinda el autor tomando los espagueti westerns de Sergio Leone: es recurrente en estos filmes que la antesala a la violencia entre dos hombres sea el intercambio de miradas. Desde esta

⁴⁶ Steve Neal, “Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema” en Steven, Cohan y Ina Rae, Hark *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, Londres: Routledge. “The construction of an ideal ego, meanwhile, is a process involving profound contradictions. While the ideal ego may be a ‘model’ with which the subject identifies and to which it aspires, it may also be a source of further images and feelings of castration, inasmuch as that ideal is something to which the subject in never adequate.” p.13 (la traducción es nuestra)

⁴⁷ Ibídem “...it is not surprising either that ‘male’ genres and films constantly involve sado-masochistic themes, scenes, and phantasies or that male heroes can at time be marked as the object of an erotic gaze.” p.14 (La traducción es nuestra)

perspectiva parece sugerirse que cuando la mirada se posa en la mujer hay un deseo erótico pero cuando se posa en el hombre es a través de otro hombre (el contrincante en el duelo por ejemplo) que desvía la posibilidad erótica volcándola hacia la violencia. Este complejo mecanismo de “desvío” del deseo homoerótico (o direccionamiento de la fantasía en palabras de Scott) es analizado dentro de los estudios sobre masculinidades por Michael Kimmel. Desde su análisis psicoanalítico, el mecanismo de desvío del deseo es un pilar importante en la constitución del varón como hombre dentro del proceso edípico. Según Kimmel:

“Si el muchacho en la etapa preedípica se identifica con su madre, ve el mundo a través de los ojos de su madre. Así, cuando se confronta con su padre durante su gran crisis de la etapa edípica, experimenta una visión dividida: ve a su padre como su madre ve a su padre, con una combinación de temor, maravilla, terror y deseo. Simultáneamente ve al padre como él —el muchacho— le gustaría verlo — como el objeto no de deseo, pero sí de emulación.”⁴⁸

Más allá del estrecho esquema psicoanalítico que utiliza el autor sus postulados son interesantes para entender la fascinación con la figura masculina dentro del cine: en algún sentido, la misma podría pensarse, que proviene de la “mutación” del deseo desviado en identificación con el varón en acción. Como afirma Neal “La represión de cualquier muestra explícita de erotismo en el acto de mirar al varón en pantalla parece conectado a un contenido narrativo vinculado a fantasías y escenas sado masoquista.”⁴⁹ La fantasía masculina que se pone en juego frente a la pantalla parece entonces fruto del deseo-identificación que genera el placer visual de la secuencia que se da entre la acción y la impotencia o mejor dicho la virilidad, la castración y la re virilización del cuerpo masculino dentro de la narrativa. El marco psicoanalítico nos permite acercarnos a la forma en que operan subjetivamente las representaciones. Sin limitarnos por el “corset” que una utilización estricta de dicho marco implicaría para nuestro objetivo, emplearemos en

⁴⁸ Michael Kimmel, “Homofobia, temor vergüenza y silencio en la identidad masculina. Valdés, Teresa y Olavarría, José (eds.); *Masculinidad/es. Poder y crisis* Isis Internacional, n° 24, 1997, pp. 55-56

⁴⁹ “The repression of any explicit avowal of eroticism in the act of looking at the male seems structurally linked to a narrative content marked by sado-masochistic phantasies and scenes.” Neal Steve ob Cit.

nuestro análisis de los filmes los conceptos “castración” y “ansiedad”: mientras el primero se vinculará con la imposibilidad de concreción viril, o al des empoderamiento, el segundo se referirá a situaciones, actividades, poses que ponen en cuestión la virilidad del personaje masculino dentro del filme. Estos dos conceptos nos permitirán captar los matices que la representación masculina, vinculada a la acción, mantiene en su interior.

Los aportes de Neal profundizan la exploración de la imagen del varón vinculado a la acción y el deseo abriendo un rico camino de análisis sobre la figura masculina en diversos géneros cinematográficos hollywoodenses como el cine de terror, los musicales y los filmes de acción, los cuales son analizados como productores de representaciones masculinas ambiguas e inclusive alternativas⁵⁰. Si dentro de la simbolización de la diferencia sexual se producen y reproducen figuras del hombre blanco heterosexual como el hombre de acción modelo, estos trabajos se han abocado a analizar como dicha norma también se tensiona cuando se incluyen “lo no visto”, “lo excluido” de la norma ya sea la incorporación de otro cuerpo masculino como el afroamericano⁵¹ o fantasías proyectadas sobre el cuerpo masculino que trascienden las fronteras de los sexos⁵². Un problema habitual con algunos de estos análisis es que intentan producir una recepción erudita, es decir una mirada actual que por momentos parece volcar significados, problemáticas actuales sobre filmes de otras épocas y contextos.⁵³ Otro problema es que se restringe el

⁵⁰ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema* London and New York: Routledge, 1993; Phiippa Gate *Detecting men. Masculinity and the Hollywood detective film*. New York Press 2006, Kelly Kessler *Destabilizing the Hollywood musical. Music, Masculinity and mayhem*. Palgrave Macmillan, 2010.

⁵¹ Yvonne Tasker analiza como la figura afroamericana se ha ido incorporando en el cine hollywoodense desde la década de 1970 y su relación con la figura del héroe blanco durante los filmes de acción de los 80 habitualmente como compañero del protagonista, generando discursos particulares sobre raza que incluían cierta híper virilidad heterosexual o una subordinación al héroe blanco. “Black Buddies and Withe Heroes” Racial discourse in the action cinema.” En Yvonne Tasker Ob. Cit

⁵² Para Bárbara Creed habitualmente el terror se nutre de la feminización del cuerpo masculino. Discutiendo las posturas que identificaban al monstruo como el símbolo de la brutalidad masculina frente a una víctima femenina, la autora señala ciertas características de grandes exponentes del terror como Drácula o el Hombre Lobo que presentan características que pueden vincularse con el cuerpo femenino. Barbara Creed, “Dark Desires” en Steven Cohan y Ina Hark Rae; Ob. Cit.

⁵³ Es sugestivo en este caso el trabajo de Sergio de la Mora sobre Pedro Infante. Su trabajo gira alrededor de develar las lecturas Queer que el afamado actor mexicano parece, desde su punto de vista, habilitar. Sergio De la Mora *Cinemachismo. Masculinities and sexuality in mexican film*. Texas: University of Texas press, 2006.

análisis de representaciones a su vinculación con géneros cinematográficos específicos dejando de lado análisis que vayan más allá de la frontera de los mismos. Desde este trabajo si bien no abordaremos el problema de la recepción, ni tampoco ignoramos que la subjetividad del investigador siempre interactúa con las fuentes intentaremos que las lecturas y los análisis de las representaciones se acerquen lo más posible al horizonte de expectativas de su creación⁵⁴

Los sentidos que portan las representaciones masculinas analizadas no son propiedad ni creación exclusiva de las películas seleccionadas, sino que éstas los comparten con otros discursos e incluso estilos o lógicas de consumo de su propia época. El desafío, desde la historia, consiste en analizar las películas teniendo en cuenta la forma en que interactúan con su contexto cultural de producción dentro de su horizonte de expectativas, es decir, en palabras de Sergio Caggiano: dar cuenta de la productividad de las imágenes, que actúan siempre en relación con otros ‘lenguajes’ pero sin reducirse a ellos.”⁵⁵ Es impensable un filme como *Los hijos de Fierro* de Cine Liberación sin el discurso literario gauchesco de principios del siglo XX, ni *Los siete Locos* de Torre Nilsson sin la prosa de Arlt y su exploración de la relación entre el dinero y la fantasía. No se puede pensar *Nazareno cruz y el lobo* de Leonardo Favio sin el peso de una cultura oral de la leyenda y el del radioteatro. Tampoco resulta interesante analizar una película como *Los Chantas* de Martín Suárez sin el peso del neorrealismo italiano y de las comedias costumbristas argentinas. Así, no se trata de una relación unidireccional donde el director o el género cinematográfico imponen representaciones masculinas, ni tampoco se trata de producciones culturales que reproducen una norma de género homogénea, sino una intersección de discursos (por momentos contradictorios) que configuran acciones políticas

⁵⁴ Según Robert Jauss, cada obra se enmarca en un horizonte de expectativa con el cual entabla relación. Según el autor:

“Este horizonte de expectativas que la obra encuentra nos permite medir su carácter artístico por la clase y el grado de su impresión sobre cierto público. Si llamamos distancia estética a la diferencia entre las expectativas y la forma concreta de una obra nueva que puede iniciar una modificación del horizonte rechazando experiencias familiares o acentuando otras latentes, ésta se materializa en la variedad de las reacciones del público y de los juicios de la crítica” Robert Jauss, “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria” en *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya, 1971, p. 77

⁵⁵ Sergio Caggiano, Ob. Cit, p. 21.

de lo que se ve dentro de los marcos de un discurso social hegemónico. Como afirma Carolina Duek las representaciones son una “acción política que involucra sujetos sociales que producen enunciados y discursos sobre aquello que los rodea en función de su propio posicionamiento social, político y económico en el que se ubican dentro de estructuras mayores que los contienen. Representar es seleccionar, elegir, jerarquizar y en consecuencia ocultar, recortar y descartar.”⁵⁶

Esta complicada dinámica implica un análisis inter-extra cinematográfico. Es decir, por un lado analizar a las representaciones en su relación con otras de la época y por el otro dentro de las especificidades “textuales” (toma, ángulo, plano, color, recursos como la voz en off, etc) presentes en los filmes. Esto devela la importancia de dos conceptos claves para nuestra investigación: Figura y Trama. Con respecto a la figura como afirma Caggiano, siguiendo a José Burucúa, las imágenes poseen dos dimensiones una transitiva y otra reflexiva: “Toda representación visual apunta a algo fuera de ella que es lo representado (y así se desplegaría su dimensión transitiva), a la par que se presenta a sí misma como el resultado del acto que la fórmula (...) de un acto de representación (en esto residiría su dimensión reflexiva)”⁵⁷ Dentro del cine podemos encontrar una analogía de estas dos dimensiones dentro del término “figura” de Mario Berardi postulado en su libro *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino*:

“el término figura tiene (...) una doble significación. Por un lado la capacidad del cine de ‘configurar’, de dar forma audiovisual a los distintos aspectos del mundo representado. Pero también, en otro sentido, son figuras las herramientas retóricas usadas para argumentar acerca de cómo se propone que es (o que debería ser) el mundo.”⁵⁸

Estas figuras se configuran dentro de lo que el autor denomina modelo de representación: “una especie de mapa del mundo: [que] establece límites y asigna

⁵⁶ Carolina Duek, *Juegos, Juguetes y nuevas tecnologías* Buenos Aires: Capital intelectual 2014; pp. 57-68.

⁵⁷ José Burucúa, “Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoá” citado en Caggiano Sergio Ob. Cit. p. 56

⁵⁸ Mario Berardi, ob. cit. p. 15

pertenencias, instala coordenadas territoriales y temporales, distribuye roles sociales, y marca las conductas deseables y las condenables.”⁵⁹ El rastreo de estas figuras y modelos de representación masculinas nos permite analizar a los filmes seleccionados por fuera de los géneros cinematográficos a los que pertenecen expandiendo la acción evidente que realiza el cine como tecnología de género.

Si la representación masculina está vinculada a la acción, ésta no siempre posee la misma configuración temporal narrativa cinematográfica. Las diversas posiciones, su virilización, su castración dependen de la forma en que la historia audiovisual se constituya temporalmente, es decir, el orden cronológico de sucesos, las tramas. Para Hyden White “El tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular.”⁶⁰ Si bien este modelo representa un análisis estructuralista, nuestra utilización del concepto será heterodoxa. Las tramas no serán introducidas en el análisis en el sentido estructural sino más bien como una manera de enlazar cine, masculinidad y tiempo. Este lazo es el que produce la narración desde los tiempos de los mitos generando la vinculación del hombre con lo activo. Las formas de hilvanar la narrativa representan maneras de organización del relato siempre cambiantes históricamente (debido a los propios avatares del cine y la mezcla de géneros), que nos permiten tanto captar la forma de la “acción”, los modos particulares en que se expresa el mito edípico con su juego de virilidad y castración, como también analizar representaciones de género extra cinematográficas que son compartidas más allá de los géneros de los filmes o filiaciones artísticas de los directores. Es por esto que reconocemos en este trabajo cuatro formas de tramas el romance, la tragedia, la comedia y el melodrama. Nuestras fantasías dentro del cine se relacionan con el juego entre el ritmo de virilidad y castración configurada a través de diversos elementos socio culturales con los cuales la máquina cinematográfica, como parte de un discurso social hegemónico, se relaciona para engendrar las representaciones masculinas: ser o no ser Narciso esa es la

⁵⁹ Ibídem p. 16

⁶⁰ White, Hyden *Metahistoria* Buenos Aires Fondo de Cultura Económica de Argentina 1998. p.18.

cuestión. Las películas seleccionadas exploran diversas ansiedades y posibles resoluciones masculinas.

Pero ¿cómo se relacionan los filmes con su contexto? ¿Qué características posee la red social de la cual forman parte? En el próximo capítulo exploraremos el nexo entre el campo cinematográfico, cultura de masas y las subculturas de la época vinculadas a estilos y consumos. Esa conexión nos permitirá circunscribir las representaciones señaladas más arriba dentro de un contexto histórico de múltiples influencias alejado de procesos modernizantes claros y definidos. A través de ese cruce sólo es posible hacer las preguntas que nos interesan a los filmes, deshaciéndonos de la fascinación de la imagen del lago, que naturaliza al maldito Narciso.

CAPÍTULO 2. ENTRE LO EMERGENTE Y LO RESIDUAL: EL CAMPO DEL CINE ARGENTINO, SUBCULTURAS Y MODELO HEGEMÓNICO MASCULINO (1966-1976).

El presente capítulo se propone explorar la tecnología de género cinematográfica en su aspecto diacrónico. Es decir, abordaremos la forma en que el cine funciona dentro del discurso social hegemónico interrelacionándose con subculturas de identidad y consumo para generar las representaciones masculinas analizadas. Al acercarnos al periodo seleccionado podemos vislumbrar como el cine funcionó como un núcleo condensador de discursos, de diversos sectores sociales y tradiciones culturales, produciendo tres maneras de representar lo masculino: por un lado una exaltación o confianza en la capacidad masculina de establecer un determinado orden de justicia (incluso mediante la revolución) interrogándose sobre el cuerpo y sus capacidades (actuar en contra de la violencia externa y resistir a la misma), una confianza en la posibilidad de integración o superación de los conflictos por parte de ese cuerpo y por el otro una insatisfacción con los roles sociales y sexuales masculinos tradicionales complementada con una exploración de masculinidades impotentes o marginales. Estas características reciben tonalidades diferentes debido a que las tres se encuentran atravesadas por el eje de las clases sociales, la disposición de los

cuerpos que produce el capitalismo. Dichas “marcas” resultan siempre contextuales resultando imposible analizarlas en relación a las representaciones creadas sin establecer su relación particular con el contexto social de los 60 y 70.

Es dentro de este marco, propio de la cultura de masas argentina, donde el cine argentino configuró representaciones masculinas donde virilidad y posición social parecen estar constantemente vinculadas. Este fenómeno se dio mediante una nueva generación de directores (atentos y formados por los sentidos de la época) que se propusieron superar los marcos hasta entonces establecidos de hacer y recepcionar el cine. Para esto abrevaron en diversas tradiciones ya sea del interior del campo como fuera de éste estableciendo un fenómeno que es difícil de percibir como solamente “un salto modernizador”. Tensiones emergentes, residuales y dominantes (vinculadas al cómo hacer cine y al para qué hacerlo) signaron los ritmos del campo cinematográfico sesentista.

Cultura de masas y pujas dentro del campo del cine.

El campo cinematográfico argentino nació dentro de una cultura de masas forjada durante los primeros años del siglo XX. Un dato distintivo de esta cultura fue la interacción y las tensiones que provocaron los consumos de productos nacionales y extranjeros. Según Mathew Karush, estas interacciones entre lo nacional y lo foráneo desataron importantes contradicciones en la cultura popular del país: “creaban una enorme demanda para lo extranjero y lo nacional. Los argentinos bailaban el foxtrot y miraban los últimos estrenos de Hollywood, pero sus prolíficas industrias culturales masivas producían música, programas de radios y películas que remodelaban y celebraban la cultura popular argentina.”⁶¹. En este contexto los cineastas argentinos:

“... buscaban combinar el estilo y las técnicas de Hollywood con el material temático extraído de la cultura popular argentina. Estos esfuerzos atraían grandes audiencias, pero daban paso a persistentes contradicciones ideológicas. En particular la nueva cultura de

⁶¹ Matthew Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2013 p.70

masas tendía a celebrar prácticas culturales de los pobres en Argentina, una afiliación que frecuentemente minaba el intento de emular la modernidad.”⁶²

Durante ese periodo el centro del campo cinematográfico en Argentina estaba ocupado por el modelo del cine clásico que presentaba una trama con “una lógica causal lineal [donde] los sistemas espacial y temporal de la narración [eran] los vehículos de ese tipo específico de causalidad. Así, en estos filmes, las acciones se concatenan a partir de una relación causa-efecto que facilita[ba] al espectador el conocimiento de los conflictos y sus motivaciones.”⁶³ Dentro de esta estructura formal, el cine clásico argentino presentó un modelo de representación melodramático en el cual el conflicto se daba entre el orden de la pasión y los mandatos sociales. Vinculado a temáticas relacionadas a la identidad, su reconocimiento y al amor vinculado a la justicia⁶⁴ dentro del marco de la transición de las sociedades latinoamericanas a la modernidad, el melodrama ha sido objeto de corrientes explicativas opuestas. Si diversos estudios han entendido este género cinematográfico como una verdadera “máquina de educación sentimental” donde se advertía a las jóvenes sobre el peligro de llevar una vida independiente lejos del lugar de origen, otras investigaciones incorporando los aspectos vinculados a la recepción, han advertido sobre los límites de esta capacidad “normativa”. Más que la imposición de un conformismo o atenuación de los conflictos⁶⁵, esta corriente pone el acento en los usos que los y las espectadoras hacían de los filmes de este género. Para Omar Acha, por ejemplo, el melodrama que exploraba el tópico de la madre soltera, producía un complejo juego de desestabilización de los roles de género al poner el foco en un ser cuestionado (la madre soltera devenida en heroína) para luego operar una conciliación mediante la introducción de otro que restablecía el orden familiar (el Estado o un varón que no era biológicamente el padre pero asumía ese rol)

⁶² Ibídem pp. 70-71

⁶³ Clara Krieger, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2009, p.137

⁶⁴ Hermann Herlinghaus “imaginación melodramática, narración anacrónica e identidades diferentes: aporías y nuevas expectativas del debate cultural latinoamericano.” En *Heterotopías: Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. Carlos Jáuregui and Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, pp. 461-76.

⁶⁵ Una investigación desde esta perspectiva se puede encontrar en el clásico trabajo de Beatriz Sarlo *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985 y el libro de Isabella Cosse, *Estigmas de Nacimiento*; Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2006

produciendo en todo el proceso un excedente de placer gracias a la expectativa que oscilaba entre el sufrimiento y la posibilidad de un final feliz.⁶⁶ Desde nuestro punto de vista podemos decir que las perspectivas “conformistas” adquieren una “rigidez” interpretativa similar al modelo de Laura Mulvey sobre identificación, rol y mirada masculina. Los aportes de Neal y otros investigadores de películas populares han insistido en los efectos que producen las representaciones fílmicas más allá de las tendencias “conservadoras” del argumento del filme, profundizaremos esta perspectiva en el capítulo 6.

El peso específico adquirido por esta fórmula produjo cierta reacción en diversos sectores del campo cinematográfico más inclinados a un cine social de denuncia. Esta tendencia ponía su acento en la representación de los sectores subalternos y en la búsqueda de estilos y temáticas nacionales se forjó durante las primeras décadas del cine argentino. Según Ana Laura Lusnich directores como Hugo del Carril, Mario Soffici y Lucas Demare realizaron “la promoción de una serie de prácticas y estrategias capaces de producir un relato complejo y de excelencia técnica, que se presentará a los espectadores como un producto cultural y económico de forma simultánea.”⁶⁷ La búsqueda de tópicos nacionales para las producciones había habilitado narrativas vinculadas a la cultura clasista argentina. Historias vinculadas a la explotación laboral (*Prisioneros de la tierra* de Mario Soffici realizada en 1939 o *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril estrenada en 1955) si bien replicaban la diferencia de clases que el melodrama “tramitaba” mediante la “solución romántica”, lo hacían colocando el foco en conflictos laborales forzando los límites narrativos del modelo tradicional. Dentro de estos filmes sociales la simbolización de la diferencia sexual se mantuvo intacta conservando una continuidad entre las formas cinematográficas hegemónicas y emergentes en este aspecto dentro del campo.

⁶⁶ Omar, Acha *Crónica sentimental de la argentina peronista. Sexo, inconsciente e Ideología 1945-1955*. Buenos Aires Prometeo libros 2014. p. 144.

⁶⁷ Ana Laura Lusnich, “Los antecedentes del cine político social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial. Las tensiones generadas por algunos directores disidentes.” En Ana Laura Lusnich, y Pablo Piedras, (comp.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* Buenos Aires, Nueva librería. 2009. p:89

A mediados de la década del 50 el sistema industrial cinematográfico comenzó a eclipsarse y los discursos emergentes empezaron a ocupar lugares más visibles en el campo. Por aquellos años no quedaban sucesores para el cine de grandes estudios. Habían muerto algunos como Manuel Romero, Carlos Schlieper; otros habían optado, ante los cambios políticos de la época, por exiliarse como fue el caso de Carlos Hugo Christensen⁶⁸. A este agotamiento generacional, se le sumó el cese de los subsidios otorgados desde el Estado durante el gobierno peronista mediante la ley 12.999, como consecuencia 12 estudios cinematográficos entraron en bancarrota.⁶⁹ Este contexto de convulsiones internas del campo se completó con el surgimiento de una pléyade heterogénea de jóvenes directores que de una u otra manera recuperaron las preocupaciones e intenciones de Soffici, Del Carril y Demare preguntándose por el ¿cómo? y el ¿para qué? del cine.

Los directores argentinos del período fueron parte de una camada que propuso un nuevo estilo ante las formas tradicionales en crisis. De esta manera se nos presenta un panorama complejo donde no son claras las rupturas tajantes generacionales que algunas pesquisas, ya clásicas, postularon.⁷⁰ Es difícil establecer un corte definitivo entre los realizadores tradicionales y los nuevos, Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson se habían formado en las propias “entrañas” del sistema cinematográfico de estudio. Sin embargo, dentro de la producción discursiva de estos jóvenes realizadores predominaría lo que Posadas señala como una negación a un cine que era denominado como “viejo”⁷¹. Tampoco esto significaría un rechazo al cine industrial, de hecho Ayala fundó su propia productora, *Aries*, con una variopinta producción que iría desde las comedias picarescas como *Los caballeros de la cama redonda* hasta filmes de connotaciones políticas como *La*

⁶⁸ Gustavo Castagna; “La generación del 60. Paradojas de un mito” en Sergio Wolf (comp.) *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

⁶⁹ Claudio España y Ricardo Manetti, “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis” en José Burucúa. (Dir.); *Nueva historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Bs As, Sudamericana.1999

⁷⁰ Sergio Pujol, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en Daniel James (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo* (1955-1976), Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 2003.

⁷¹ Abel Posadas, “La caída de los grandes Estudios. ¿Solo el fin de una historia? En Sergio Wolf (Comp.) Ob Cit.

Patagonia rebelde. Quizás sea de mayor productividad pensar la alineación generacional como una alineación discursiva vinculada a la sed de futuro o de cierta renovación.⁷²

Es difícil sostener que este gesto renovador respondía solamente a un fenómeno local “modernista”. La disputa por el ¿para qué? y el ¿cómo? del cine estaban presentes desde los inicios mismos del séptimo arte. Desde el preciso momento en que el modelo hegemónico de Estados Unidos se hizo evidente fue criticado e interpelado por otras formas y estilos. El modelo cinematográfico producido por David Griffith hacia 1914 proponía un montaje que constaba, según Ismael Xavier, en “la construcción de un espacio cuyo esfuerzo apunta en dirección a una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico, y a la interpretación de los actores que busca una reproducción fiel del comportamiento humano, a través de movimientos y reacciones “naturales”⁷³ Es este modelo con el cual los directores nacionales tuvieron que interactuar utilizando dentro de sus márgenes elementos de la cultura criolla. Pero al margen de esa hegemonía global estadounidense, nacieron diversas corrientes cinematográficas como el formalismo, el realismo y la vanguardia que entendían al medio cinematográfico de diversas maneras apartándose de las fórmulas clásicas estadounidenses. El ¿cómo? y el ¿para qué? del cine parecían haber sido respondidos desde principios del siglo XX de diversas formas por realizadores como Sergei Eisenstein, Bela Balasz, Siegfried Kracauer entre otros. Durante la década del 60 y 70 experiencias como el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa o el New Cinema continuaron, quizás con nuevos bríos, la búsqueda de caminos alternativos de creación cinematográfica que quedó plasmada por diversos festivales internacionales. Principalmente el Festival Pesaro de Italia cuya primera entrega fue en 1965, significó un canal de difusión para las nuevas corrientes cinematográficas europeas. En la cuarta edición, de 1968, estas experiencias europeas entraron en contacto con el cine latinoamericano. El material de nuestro continente fue recepcionado por la crítica y

⁷² Sergio Pujol Ob. Cit. p. 285.

⁷³ Ismael Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires Manantial-2005 p. 56.

diversos sectores de la izquierda europea (sacudida por los acontecimientos del mayo francés) como la “novedad del momento”⁷⁴.

Los realizadores de la nueva generación buscaron como referencia tanto las experiencias alternativas locales (Demare, Soffici, del Carril, Birri) como aquellos otros cines que cuestionaban a la fórmula hollywoodense. Hacia la segunda parte de la década del 50 y principios del 60 en nuestro país los jóvenes partidarios de un cine de autor parecían comprender que la hora de ocupar el centro del campo había llegado: ante el jaque del conglomerado industrial, estos directores buscaron imponer una cinematografía intimista en donde la impronta del “creador” era la prioridad.⁷⁵ Torre Nilsson, exponente de esta corriente cinematográfica, postulaba que con la caída del gobierno peronista de 1955 se abría una oportunidad de cambiar la forma de hacer cine. Su diagnóstico era claro: “...el gobierno que ha caído protegió al cine pero lo esterilizó, lo anuló, lo puso a su servicio.” Esto produjo un cine que “no expresa[ba] nada, artísticamente muy poco...”⁷⁶. No se trató de una expectativa por la liberalización del mercado cinematográfico, sino más bien de la búsqueda de una salida desarrollista del atascamiento que, según el director, sufría el cine argentino. Se trataba de un diagnóstico que advertía que si el totalitarismo (identificado con el gobierno recientemente depuesto) presentaba grandes obstáculos para el desarrollo de un cine arte, también lo hacía el capital sin regulación: “Porque desaparecido su gran enemigo, el Estado opresor, le queda[ba] otro enemigo, el capital y todas las secuelas que este apareja[ba]: trust de exhibición, altos costos, vallas para la producción independiente.”⁷⁷. Estas declaraciones parecían apuntar a la confección de un programa de carácter desarrollista (contradictorio en lo político) donde se especulaba con la

⁷⁴ Para un resumen (en cierta medida crítico) de la historia de este festival ver el prólogo que realiza Manuel Pérez Estremera En AAVV *Problemas del nuevo cine*. Madrid Alianza Editorial 1971.

⁷⁵ Es notable resaltar que esta ola de renovación cinematográfica estuvo exclusivamente protagonizada por varones. Es decir la figura de director, creador, autor es indisociable del sexo masculino. Como veremos más adelante en otras escenas artísticas esto no será tan tajante, pero la preponderancia masculina se mantendrá.

⁷⁶ Leopoldo Torre Nilsson, (1955) “El cine argentino y la libertad” en Jorge Miguel Cousuelo (comp.) *Torre Nilsson por Torre Nilsson* Buenos Aires Fraterna. 1985 Disponible en: <http://leopoldotorrenilsson.blogspot.com.ar/2008/10/el-cine-argentino-y-la-libertad.html> Última visita: 3 de Enero de 2015.

⁷⁷ *Ibidem*

oportunidad de construir una estructura cinematográfica alternativa a la producida por el cine industrial, que pudiese sacar del atraso al séptimo arte argentino. Observando con atención los fenómenos del nuevo cine italiano, americano y francés, Torre Nilsson advertía: “Si nuestro cine en dos años no tiene su “Roma ciudad abierta” (...) será cuestión de ir pensando seriamente qué otros avatares terribles nos signan”⁷⁸

A pesar de esta referencia al cine italiano de parte de Nilsson, muchos realizadores criollos parecían rechazar cualquier idea de influencia internacional sobre sus obras. En una entrevista, Manuel Antín reaccionaba contra la creencia que sus obras estaban influenciadas por el nuevo cine italiano y francés:

“eso es una simplificación, porque esas cosas ocurren en todo el mundo y al mismo tiempo por una cuestión generacional, y ocurrieron en la Argentina al mismo tiempo que en Europa. Yo soy la experiencia viva de lo que digo, porque en ninguna de mis películas existió conocimiento previo de películas francesas.”⁷⁹

De alguna manera se evidencia la intención de ciertos realizadores argentinos de protagonizar un proceso “modernizador” internacional. Sea como fuere es evidente que los directores del cine de autor estaban muy al tanto de los movimientos alternativos cinematográficos europeos.

La ambición renovadora de este sector del campo cinematográfico, se topará con varios problemas: en primer lugar la continuación del éxito de los productos de grandes estudios residuales que seguirán, con algunas excepciones y períodos importantes, ganándole en las taquillas. Para Luis Omaechea las películas comerciales del periodo se basaron en su mayoría en “remakes” o calcos de éxitos melodramáticos de la década del 30. Así, según el autor, “la práctica productiva de esta modalidad la transforma en una especie de macrogénero: el filme debe ser una novedad, pero simultáneamente retoma un

⁷⁸ Ibídem

⁷⁹ Mario, Berardi Ob. Cit. pp. 219-220

texto-modelo, generalmente elegido por su éxito.”⁸⁰ En segundo lugar, los magros resultados de las legislaciones tendientes a proteger a ese “nuevo cine argentino” y en tercer lugar el surgimiento de dos corrientes que pondrán en cuestión las pautas, los contenidos y los estilos que implicaban la creación cinematográfica. A finales de la década del sesenta, el Cine de Autor se encontró frente a, por un lado, un cine experimental que criticó la falta de innovación estética del cine de la generación del 60, reclamó una renovación del lenguaje creando obras abiertas en el sentido y renunciando a los grandes circuitos de exhibición; y por el otro, un cine político comprometido con las luchas sociales que acontecían en el país y el mundo de aquellas décadas. Lo que en 1955 parecía un traspaso generacional de aquel cine clásico al cine de autor, se tornó en una disputa por el sentido y la dirección de los cambios por los que se abogaba dentro del campo. Tanto el cine de autor como el experimental y el político ensayaban respuestas a la pregunta del ¿para qué? el cine, iniciando una fuerte disputa dentro del campo cinematográficos de la época.

El ¿para qué? del cine.

¿Para qué servía el medio cinematográfico, según los realizadores del cine de autor? Torre Nilsson expresaba que el cine debía “tratar los grandes temas”. Si en el cine industrial el foco estaba puesto en la atenuación de los conflictos y en el triunfo del amor por sobre las diferencias sociales; para “el nuevo cine argentino” el foco debía estar, por el contrario, en una exploración de las consecuencias de la desigualdad social, retomando el espíritu del cine social de Demare, Soffici o Del Carril. Para Nilsson, los cineastas luego de sacarse de encima las visiones “edulcoradas” del cine industrial debían: “salir a enfrentar la realidad. Ahí están, esperándolos, los barrios contruidos con bolsas y zinc, donde diez mil familias viven en diez centímetros de agua; ahí están los estudiantes torturados y

⁸⁰ Luis Ormaechea, “Las comedias familiares en el cine argentino” en Andrea Andújar; Débora D’Antonio, Nora Domínguez; Karin Gramático; Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita, María Inés, Rodríguez., *Historia género y política en los 70* Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, Feminaria Editora. 2005. p. 479. En el capítulo 6 veremos los límites de esta interpretación del cine industrial remanente de la época.

reprimidos que merecen su himno; ahí los obreros desaparecidos...”⁸¹. Esta declaración pareciera acercar a este cine a lo que será el cine político de finales de los 60. Sin embargo, el cine de autor abordará la problemática social indirectamente. La figura del pueblo perderá la pulcritud y la ingenuidad del cine industrial volviéndose un síntoma, retorno culposos de lo oprimido.⁸² Sin embargo, dicha figura no será central en la producción de la mayoría de estos directores, su preocupación estará más en clave generacional autorreferencial que clasista o política. Como afirma Gonzalo Aguilar, en el cine de la autoproclamada “generación del 60” lo popular era representado con cierta distancia. En palabras del autor en las obras de este tipo de cine parece evidente: “...la mirada distanciada y fría de quien se siente perturbado por la aparición de las masas en la pantalla (como era habitual en el cine de Torre Nilsson, Manuel Antin, David Kohon)”⁸³

Se constituía así una imagen que parecía portar una dispersión o una imposibilidad de la acción. Según Mario Berardi: “la imagen como la realidad que representa, se torna[ba] dispersiva y lacunar, sin una verdadera conexión de los acontecimientos, poniendo en crisis, entre otras cosas, el concepto mismo de acción.”⁸⁴ Dentro de esta línea, sin embargo, otros directores desarrollaron una trayectoria un tanto diferente. Realizadores como Leonardo Favio o Lautaro Murúa, constituyeron representaciones de lo popular que no eran ni estrictamente ideológicas ni distanciadas. En el caso particular de Favio, su obra presenta tres características básicas que lo alejan de los lineamientos generales del cine de autor: la apropiación de las renovaciones del cine de los años sesenta entonces reservadas para una elite, la revalorización y reactivación de tradiciones culturales populares y, por último, la apelación a un público masivo.”⁸⁵ De manera general la intención del cine de autor no era

⁸¹ Leopoldo Torre Nilsson, Ob. Cit.

⁸² Marcelo Cerdá, “Los directores de la generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social” en Ana Laura Lusnich, y Pablo Piedras, (comp.) Ob. Cit. 2009

⁸³ Gonzalo Aguilar, “En busca del pueblo, Juan Moreira de Leonardo Favio” disponible en: http://www.lafuga3/dossiers/dossier_festivales/en_busca_del_pueblo_sobre_leonardo_favio. 2011. Última visita: 17 de Agosto de 2014.

⁸⁴ Mario Berardi, Ob. Cit. p. 219.

⁸⁵ Alicia Aisemberg, “Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional-popular de Leonardo Favio.” En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores) *Una Historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011; p.631

crear espacios alternativos sino ocupar el centro del campo cinematográfico, sacar del “subdesarrollo” a la industria en una intención, podríamos llamar, fundacional, propia de un grupo que se autoproclamaba “el nuevo cine argentino”. Esto, definitivamente alejó a esta corriente de realizadores, de las propuestas de los directores políticos y experimentales.

Estos dos sectores de noveles cineastas postulaban que el lugar de la renovación se encontraba en los márgenes del campo. Ambas líneas conjugaban de manera diversa la vanguardia estética con la política yendo en contra (en un primer momento y por razones diferentes) del lenguaje tradicional del medio. Si en el cine político la innovación de las formas estaba subordinada a la claridad del mensaje, en el cine experimental predominaba la creación de obras abiertas a diversas interpretaciones.⁸⁶ Pero no solo se trataba de nuevos objetivos y accesibilidad, se abrían nuevas posibilidades para hacer cine por fuera del circuito habitual y sacarlo de su lugar de espectáculo tradicional. Esto se evidencia en el manifiesto del Grupo Cine Rojo perteneciente al Movimiento de Artistas Revolucionarios Socialistas:

“Jóvenes cineastas, al diablo con el mercado, al diablo con la técnica y con la larga carrera. Jóvenes cineastas, a filmar. ¿Cortos? Pues bien, cortos. En 15 minutos se puede hacer una obra maestra. (...) los tiempos estándar son una necesidad del espectáculo, del comercio. No tenemos por qué respetarla. (...) ¿Quién verá nuestra obra? Quien le interese.”⁸⁷.

Así se alzaban las voces contra un cine nuevo de autor que para estos grupos vanguardistas poseía demasiado de lo tradicional. Es decir, tanto para el cine experimental como el político no alcanzaba con ocupar el centro del campo y hacer películas para el consumo masivo, se tenía que cuestionar todo el circuito de producción, dirección y recepción del film.

No obstante, la crítica al cine de autor será lo único que acercará al cine político y al cine experimental. Si bien compartieron su ubicación en la marginalidad del campo, ambas

⁸⁶ Paula Wolkowicz, “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta.” En Ana Laura Lusnich, y Pablo Piedras, Ob. Cit. 2011

⁸⁷ Citado en Beatriz Sarlo, “La noche de las cámaras despiertas” en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Editorial Planeta. 1998, pp. 241-242

expresiones cinematográficas estaban apartadas por el problema del arte y la política. Para el cine político, nacido de la influencia de la subcultura de la militancia política y de la escuela documentalista de la Universidad del Litoral, que se expresó en grupos como el *Cine Liberación* o el *Cine de la Base* el medio debía denunciar la realidad (lo más didácticamente posible) y proponer una solución. Inspirados en la corriente del cine documental el grupo *Cine Liberación* se formó con la presentación pública de *La hora de los hornos* en la IV Muestra Internacional del Cinema Novo, en Pesaro, Italia en Mayo de 1968. El film fue producido entre 1965 y mediados de 1968 y se proyectó clandestinamente en nuestro país mediante las “unidades móviles del Cine Liberación que entre 1969 y 1973 se extendieron por varias ciudades del país como Rosario, Córdoba, Tucumán o La Plata”⁸⁸. Por su parte Raymundo Gleyzer, entrada la década del ‘70 fundó el grupo Cine de la Base, el cual: “surgió de la necesidad de generar espacios alternativos de difusión para un cine que no encontraba su lugar dentro del circuito comercial (...) su objetivo fundamental fue llevar el cine a la base, a los obreros, a la gente con menos posibilidades de acercarse a una sala convencional.”⁸⁹

Se trataba de ir contra el espectáculo burgués. El *Cine Liberación* expuso esa tendencia en el documento *Hacia un tercer cine* y en su filme “emblema” para la época, *La hora de los hornos*. En el documento mencionado los realizadores afirmaron que su obra: “...es también un film acto, un anti espectáculo, porque se niega como cine y se abre al público para su debate, discusión y desarrollo”⁹⁰ Estos objetivos se lograban a menudo apelando a un lenguaje cinematográfico en donde el montaje no naturalizado se reconocía como esencial para la constitución de una idea. Esta técnica hace que Paula Wolkowicz y Jimena Trombetta denominen a *La hora de los hornos* como el ejemplo más acabado de un cine ensayo. En sus palabras: “El filme-ensayo utiliza un abanico de recursos para expresar

⁸⁸ Mariano Mestman, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina)” en VVAA, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas; 2001.

⁸⁹ Carla Masmun, “Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia” En Ana, Laura Lusnich, Pablo Piedras (Ed) Ob. Cit. 2011, p.165.

⁹⁰ Citado en Jimena Trombetta, Paula Wolkowicz, “Un ensayo revolucionario. Sobre La hora de los hornos, del Grupo Cine Liberación.” En Laura Lusnich y Pablo Piedras Ob Cit. 2009, p. 422

un tema en particular. Utiliza diversos materiales y registros para luego, a través del montaje, yuxtaponerlos y construir algo completamente distinto del material original”⁹¹

De la misma forma que “la generación del 60”, el grupo *Cine Liberación* hacía su propio diagnóstico del campo del cine. Para Solanas y Getino, la historia del cine argentino estaba marcada a fuego por la dependencia que se tenía (en cuanto a copia de formas y contenidos) del cine Hollywoodense o como lo denominaban “el primer cine”. Este grupo reconocía en el cine de autor (al que referenciaban como “segundo cine”) “...un evidente progreso en tanto [había sido una] reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural.”⁹² De hecho, el cine político poseía influencias del cine documental de Fernando Birri. Sin embargo, Solanas y Getino criticaban ese cine en tanto: “...generó también una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración”⁹³ Según los autores, esta meta llevó a dichos realizadores a quedar atrapados por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. La crítica de Solanas y Getino podría pensarse, junto con el documento del grupo Cine Rojo, en sintonía con el desencanto que el desarrollismo acarreó en algunos sectores de izquierda con el gobierno de Frondizi y ante el entusiasmo despertado por la revolución Cubana como alternativa de cambio.⁹⁴ De manera similar que en otros campos de la sociedad, en el mundo cinematográfico se fue formando un discurso para el cual no había que esperar a que la estructura de un cine alternativo se desarrollará mediante leyes de protección, sino que se podía hacer cine independiente inmediatamente.

A pesar de ser marginales en el campo local, el cine político o “tercer cine” tuvo un alcance a nivel continental e internacional. En un número de la revista chilena *Punto Final* de 1969, se puede leer un artículo sobre el Festival de Cine Documental celebrado en la

⁹¹ Ibídem p.404

⁹² Fernando Solanas, y Octavio Getino, “*Hacia un Tercer Cine*”, en *cine cultura y descolonización*, Madrid, Siglo XXI. 1969, p.61

⁹³ Ibídem

⁹⁴ Oscar Terán, *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Punto Sur. 1991, pp.134,135

ciudad venezolana de Mérida. En dicho artículo, se realizó una entrevista al director chileno Miguel Littin quien afirmó que: “nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país dependiente no es ni con la cultura universal, ni con el arte universal, ni con el hombre en abstracto. Es, ante todo, con la liberación de nuestra patria...”. Esta postura lo llevó a decir de *La hora de los Hornos* que:

“es una película simplemente extraordinaria. (...) cumple plenamente con el principio de hacer un cine que no sólo muestre la pobreza y la miseria, sino que señale a los culpables con sus nombres y apellidos. Mucha gente dirá que este cine es más que nada un panfleto No vale la pena ni hay tiempo para discutir acerca de esto.”⁹⁵.

Precisamente desde el cine experimental se observaba la creación máxima del cine político argentino del momento como una propaganda política bien organizada, pero de poco valor estético para su época. En una entrevista realizada por Beatriz Sarlo a Julio Ludueña, uno de los directores experimentales, éste expresaba:

“el camino de Solanas era un camino de documental totalmente falseado, fabricado, con estudiantes de actores (...) que hacían de obreros y hablaban con un naturalismo que solo es posible porque hay conocimiento de actuación. (...) hecha en Rusia en 1920 podía ser valorable, pero en Buenos Aires en 1970 no era sino sorprender a los incautos con técnicas que, yo creo, estaban muy superadas”⁹⁶

Más allá de las valoraciones de dicha obra en particular y de los enfrentamientos entre el cine experimental y el político, es interesante como este último tuvo un eco internacional relativamente importante. De hecho, los autores se reconocían como parte de una ola internacional de un nuevo cine comprometido que excedía los límites del continente sudamericano. Al principio de *Hacia un tercer cine* puede leerse:

“La interrogante de si un cine militante era posible antes de la revolución comenzó a ser sustituida en grupos aún reducidos por el si era o no necesario para contribuir a la posibilidad de la revolución. A partir de una respuesta afirmativa, el proceso de las

⁹⁵ Miguel Littin, “Cine para liberar el continente” En *Revista Punto Final* n° 66 Martes 22 de Octubre de 1966 p.33

⁹⁶ Beatriz Sarlo, “La noche de las cámaras despiertas” Ob. Cit. p.243

posibilidades fue encontrando su incipiente cauce en numerosos países. Basten como ejemplo los filmes que distintos cineastas están desarrollando “en la patria de todos”, como diría Bolívar, detrás de un cine revolucionario latinoamericano o los new reels americanos, los cinegiornales del Movimiento Studentesco, los filmes de los Estados Generales del cine francés y los de los movimientos estudiantiles ingleses y japoneses...”⁹⁷

El alcance internacional de la obra de Solanas y Getino se hizo evidente precisamente en el festival de Pésaro de 1969 en donde el filme fue recibido con entusiasmo por ciertos sectores de izquierda y con desconfianza por figuras como el cineasta español Manuel Pérez Estremera:

“Desde otro punto de vista, fue altamente característica la reacción mostrada por parte de los asistentes frente al film argentino ‘La hora de los hornos’. Una gran mayoría de elementos de izquierda acogió de forma entusiásticamente desahogada la muy discutible tesis de violencia antimperialista existente tras las cuatro horas de proyección (...) Únicamente un determinado sentido del cine-panfleto quedaba como elemento válido dentro de una película que, utilizando mucho los procedimientos entoncedores típicos del sistema publicitario, se plantea como instrumento de acción y reclutamiento de las fuerzas peronistas.”⁹⁸

Los reproches que se vislumbran en la prosa del director español nos indican que las preguntas por el ¿para qué? del cine estaban presentes más allá de las fronteras nacionales e incluso continentales. Lo curioso es que el formato popularizado por el filme del Cine Liberación, objeto de tantos debates entre expertos, empezó a mostrar sus limitaciones hacia la década del 70. El objetivo estratégico de llegar a las masas y la necesidad de representar problemáticas como la burocracia sindical y la identidad peronista (como épica histórica) hicieron que tanto el *Cine Liberación* como otros grupos importantes como el *Cine de la Base* no dudarán en “echar mano” a otros formatos y narrativas para hacer más transmisible su mensaje. A medida que avanzó la década del 70 estos realizadores se volcarían al formato ficcional e inclusive adoptarían elementos melodramáticos para poder llegar más fácilmente a sus espectadores. Desde el grupo *Cine de la Base*, fundado por

⁹⁷ Octavio Getino, Fernando Solanas Ob Cit p. 56.

⁹⁸ Manuel Pérez Estremera, Ob. Cit. p.20

Raymundo Gleyzer, este giro se produjo a la hora de encarar la producción del filme *Los traidores*. Luego de un diálogo con el director Joris Ivens en París —en el que el cineasta holandés les había hecho notar la importancia de la problemática de la influencia de los sindicatos en la política argentina - Gleyzer y Álvaro Melián se propusieron elaborar un filme sobre la burocracia sindical. El obstáculo con que se encontraron fue que el formato documental no podía representar la problemática de forma clara y sencilla. Según Melián: “...nos dimos cuenta de que hacer un documental era algo demasiado complejo porque el material público de la burocracia era más bien de tipo declamatorio: los burócratas en sus actos, entrevistados por televisión...ese tipo de cosas.”⁹⁹ Por esto se optó por el terreno de la ficción. Este formato permitía sortear ciertos problemas que se comenzaban a evidenciar con el documental como el discurso pre fijado, pero además era permeable a la utilización de recursos del cine melodramático posibilitando llegar a las bases de manera más directa. Según Jorge Giannoni:

“...Raymundo hacía una propuesta de cine político desde la ficción. Tenía la teoría de que la gente, a nivel popular, sobre todo en ese período de la Argentina, estaba habituada a tener relatos ficcionados, que lo documental llevaba mucha información (...) Sabemos que trabajar más de una hora con información es difícil porque el espectador se sobresatura.”¹⁰⁰

Desde el lado del Grupo Cine Liberación este viraje se dio con la obra *El Familiar* de 1975 y *Los hijos de Fierro* del mismo año pero estrenada recién en 1984. Con respecto a este último filme, Pablo Piedras afirma que en éste: “El cine político urgente de contra-información y agitación, se [convirtió] con el paso a la ficción en un grupo de representaciones y reflexiones poéticas, metafóricas y alegóricas sobre el pasado y el presente del país.”¹⁰¹ En resumen el “¿para qué?” del cine era objeto de disputas y fuertes debates. Se trataba como afirma Sarlo, de “...un debate estético, en retroceso y condenado a clausurarse, donde aparecía la resistencia a que el contenido político se impusiera

⁹⁹Fernando Martín Peña, y Carlos Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: De la Flor. 2000. p. 93

¹⁰⁰ Ibídem, p.121

¹⁰¹ Pablo Piedras, “Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político.” En Ana Laura Lusnich, y Pablo Piedras, (comp.) Ob. Cit. 2011. p. 653.

definitivamente sobre la experimentación formal.”¹⁰² A pesar de estas diferencias es interesante remarcar como el gesto que aunó a estas disimiles experiencias fue un rechazo a la fórmula melodramática del cine industrial clásico. Identificado como un cine viejo o colonizado (dependiendo de estar posicionado en el cine de autor o en el cine político) su rechazo motivo que la búsqueda por las temáticas “realistas” se conjugue con una búsqueda de nuevas formas de hilvanar las historias. Las tramas románticas, trágicas y cómicas parecieron una opción “novedosa” pero que, como veremos, no se distanciaban mucho de ciertos tópicos (identidad, justicia, lazos familiares, enfrentamiento entre lo bueno y lo malo) ya presentes en los melodramas.

Los avatares del campo cinematográfico son insuficientes para acercarnos a las características y vetas que adquieren las representaciones masculinas. Se hace necesario analizar la forma en que las producciones de este campo se entrelazaban con los sentidos que circulaban en la época mediante las diversas subculturas.

La realidad como representación. El cine como canal de condensación de discursos masculinos

Si la realidad era el objetivo del cine de autor y del cine político, lo que ambos proyectos cinematográficos realizaron fue la creación de diversos “lagos” en donde Narciso proyectó/encontró su imagen. En el capítulo 1 marcábamos como para Teresa de Lauretis la persistencia de los marcos binarios del sistema sexo/género se producían y reproducían, dentro de la narrativa cinematográfica, lo interesante de nuestro objetivo es indagar de qué forma esos marcos funcionaron dentro de los nuevos proyectos cinematográficos expresando los límites de un discurso social hegemónico. Cabe adelantar que las representaciones masculinas adquirieron diversas tonalidades pero no un cambio profundo, en los marcos de un paisaje de época determinado por un interés por lo popular, sus formas, sus anhelos y costumbres, proveniente de la cultura de masas argentina amalgamado por

¹⁰² Ibídem p. 246

una novedosa interpelación a la clase media¹⁰³ y un potente debate político que disputaba los sentidos de lo nacional. Dichos matices presentaban lo masculino entre la estabilidad y la imposibilidad, entre modelos deseables idealizados y excluidos o repudiados en base a coordenadas de clase y raza pero siempre dentro del discurso social hegemónico de la diferencia sexual.

Esta complejidad echa por tierra cualquier pretensión de una explicación “modernista”. La pluralidad de figuras debe advertirnos que las aristas discursivas modernas no cuajaron en figuraciones genéricas alternativas, ni siquiera produjeron representaciones masculinas homogéneas. Esto parece coincidir con lo señalado por los nuevos aportes de la historiografía: se hace evidente que las décadas del 60 y 70 no implicaron una modernización cultural clara. Como afirma Omar Acha:

“Ni antes ni después del primer peronismo es útil apelar a juicios modernizantes ni morales abstractas de progreso en la sociabilidad. Mutaciones enormes cuya dinámica cosificada regulaba la lógica del capital, fraguaron planos de conflicto en el que se enervaron las tecnologías de género, los cortes del sexo, la explotación de clase, los proyectos de inclusión social, la movilización política dando paso forjas críticas...”¹⁰⁴

Los temas que los realizadores procesaron en sus películas guardaban cierta vinculación con diversos discursos producidos en subculturas de identidad y consumo de la época. No todos los lagos son iguales ni engendran las mismas imágenes que fascinan a Narciso. Cada lago, cada grupo cinematográfico, funcionó en relación a elementos de subculturas¹⁰⁵ determinadas que produjeron y reprodujeron discursos vinculados a clase y

¹⁰³ Esta apelación a la clase media es una de las características que para Matthew Karush adquiere la cultura popular argentina durante el periodo abordado. Karush, Matthew Ob. Cit. p. 277. En el capítulo 4 y en el 5 veremos que dicha apelación, dentro del cine de autor, exploraba las impotencias de dicha clase en cuanto a la idea de ascenso social y concatenado con esto una puesta en cuestión a la capacidad viril masculina.

¹⁰⁴ Omar Acha, “Las sirvientas asesinas: mal paso, delito y experiencia de clase.” En Omar Acha Ob. Cit. p. 124.

¹⁰⁵ Para Dick Hebdige, las subculturas son: “culturas ostensiblemente consumistas (...) y es a través de los rituales distintivos del consumo, a través del estilo, como la subcultura revela su identidad <<secretas>> y comunica sus significados prohibidos. Es el modo en que las mercancías son utilizadas en la subcultura lo que, básicamente, la distingue de formaciones culturales más ortodoxas” Dick Hebdige, *Subculturas. El significado de los estilos*. Buenos Aires: Paidós, 2004. pp.142-143

nación, que se relacionaron de diversas maneras con la simbolización de la diferencia sexual produciendo sentidos de lo masculino propios. Pensemos en dos ejemplos paradigmáticos de la época: la subcultura del rock asociada al recurrente tópico de la juventud despolitizada, pero que en diversos casos cargaba con ciertas inquietudes sociales vinculadas a las prácticas sexuales y el de la militancia portadora de la imagen del cuerpo juvenil del sacrificio.

La subcultura del rock nació, de manera similar al propio campo cinematográfico, entre las fuerzas del mercado extranjero y los productos nacionales. Esto parece evidente en el caso del Club del Clan, programa específico destinado a los y las jóvenes donde los ritmos tradicionales como el tango o el bolero se mezclaban con el rock and roll. Se trató de un show que promocionó a un grupo de cantantes jóvenes descubiertos por el productor ecuatoriano Ricardo Mejía de la RCA discos (hoy BMG). La estrategia de Mejía dentro del mercado local tuvo sus correlatos en otros países de Latinoamérica.¹⁰⁶ Del *Club del Clan* surgirían estrellas como Palito Ortega, Violeta Rivas, Johny Tedesco entre otros. Algunos de estos artistas tendrán un papel central en cierta producción de representaciones masculinas ambiguas entre la provocación y la conciliación dentro del cine industrial remanente con fuerza durante todo el periodo. Ramón “Palito” Ortega, por ejemplo, fue el ídolo cantante indiscutido de aquellos años, salido del exitoso grupo televisivo. Su impronta pasatista e inocente fue la característica básica de sus performance dentro del cine, que según la investigación de Valeria Manzano, se interpretó por algunos observadores de la época, como una continuidad y por otros como una ruptura con respecto a los discursos peyorativos que provocaba la figura del “cabecita negra”. Resulta interesante describir el análisis que la historiadora hace sobre el pensamiento del antropólogo Hugo Ratier, según Manzano:

“Ratier notaba que, tras el derrocamiento del peronismo, la expresión ‘cabecita negra’, había caído en desuso. A mediados de la década de 1960, continuaba Ratier, Ortega – que hubiera encajado dentro de esa categoría- había alcanzado popularidad mediante su

¹⁰⁶ Sobre este fenómeno del mercado de música beat en Latinoamérica ver Eric Zolov, *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, United States of America, University of California Press, 1999.

celebración de ‘optimismo, conformismo: un paradigmático muchacho provinciano’. Ratier sugería que el éxito de Ortega estaba predicado en un desarrollo más amplio: la desaparición del ‘cabecita negra’ como fuente de ansiedades, lo cual le habría permitido convertirse en un producto apto para el consumo más allá de los grupos estrictamente obreros y migrantes.”¹⁰⁷

Otro ejemplo de este tipo de artista fue Roberto Sánchez más conocido como “Sandro”. A pesar de haber surgido del mismo sello musical, RCA, Sandro construirá su imagen haciendo hincapié en cierta virilidad exótica y potente. Por aquellos años el joven presentaba una performance que se adentraba en: “senderos más arriesgados en términos estéticos y sexuales, probando los límites de lo permisible en la cultura pública argentina.”¹⁰⁸ A pesar de estas diferencias tanto Ortega y Sandro eran aglutinados en una juventud que tenía “...sus propios códigos pero los vivía de modo transitorio, sabiendo que en el fondo la adolescencia era una enfermedad pasajera...”¹⁰⁹

Otros jóvenes, hacia fines de los sesentas se apartaron de este modelo. Los mismos fueron protagonistas del fenómeno del rock nacional ubicado en los márgenes de la cultura de masas. Provenientes de sectores medios altos en su mayoría, influenciados por Elvis pero por sobre todo por los británicos The Beatles estos jóvenes se juntaban en un ex cabaret llamado La Cueva en la recoleta. En la mixtura de estilos, este heterogéneo grupo exploró el sonido del rock and roll británico y estadounidense en un primer momento cantando en inglés (como el caso de Los Shakers uruguayos o la primera época de Vox Dei) para luego cantar en español sus propias composiciones. Fue de esta facción de la subcultura juvenil que surgió la banda *Los gatos*, los que con su canción *La balsa* saltaron a la fama e influenciaron a otros grupos emergentes de la época como Almendra, Manal, etc. Esta música adquirió con los años un gran poder de convocatoria y su principal diferencia con la música del Club del clan, residía, según Andrea Andújar, en:

¹⁰⁷ Manzano, Valeria “Ha llegado la nueva ola musical. Música, Consumo y Juventud en la Argentina 1956-1966” en Isabella Cosse, Karina Felitti, y Valeria Manzano, *Los 60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la argentina*. Buenos Aires: Prometeo libros. 2010 p.52

¹⁰⁸ *Ibidem* p.45

¹⁰⁹ Sergio Pujol, Ob. Cit. p.309

“... la erosión de ese mundo tradicional que planteaban sus letras y sus acordes. Entre tales erosiones, una de las más potentes y atractivas era la que refería a los vínculos afectivos e íntimos entre mujeres y varones, donde la prédica del amor libre se volvía dominante en sus estrofas.”¹¹⁰

Si bien este rock nacional tuvo un desarrollo incipiente con la creación del sello discográfico *Mandioca* y la publicación de revistas especializadas como *Pin Up* primero y *Pelo* luego, quedó al margen de la televisión. Sin embargo, las revistas develan interacciones y ofertas de productos extranjeros y regionales. Además de poseer información sobre el rock internacional, entre las páginas de la Revista **Pelo** abundaban publicidades de equipos de música, amplificadores, guitarras, discos y también indumentarias juveniles, en especial los pantalones jeans¹¹¹. De esta subcultura juvenil tanto en su facción “nueva olera” como la vinculada al rock nacional, se proyectó la imagen de un joven varón que tomaba distancia de los lugares establecidos por las viejas generaciones, corporalizando masculinidades a la búsqueda de nuevas validaciones: el éxito en la música como carrera profesional y nuevos espacios de socialización (como recitales, disquerías, clubes etc) parecían ir a contramano de las tradiciones de cierto sector de clase media. Esta búsqueda también implicaba una forma de llevar el cuerpo presentándolo más flexible con estilos informales y apelando a cierta sensualidad que reconfiguro ansiedades,

¹¹⁰ Andrea Andújar, “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los 70 batallas, telenovelas y rock and roll” en Andrea Andújar, Débora D'Antonio, Fernanda Gil Lozano, Karin Grammatico, y María Laura Rosa, (comp.) *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Bs As. 2009. P.151

¹¹¹ Desde el punto de vista estético la llegada de los jeans o “vaqueros” dieron la oportunidad a los jóvenes de diferenciarse de los adultos a través del estilo o “look”. Se trataba de una clara señal de un nuevo estadio entre la niñez y la adultez y un desafío a los códigos culturales de la masculinidad hegemónica. En un primer momento los vaqueros fabricados en Argentina, (impulsados por la industria del cine norteamericano de aquellos años) fueron un producto propicio para resaltar la virilidad de los jóvenes obreros. Desde los medios de comunicación se elaboraron diversos discursos sobre la moda, la mayoría de ellos (en sintonía con los discursos represivos de la época) parecían reaccionar ante las potenciales capacidades del pantalón de enturbiar ciertas barreras de género. Uno de esos discursos afirmaba que la utilización de los pantalones desdibujaba las barreras entre los hombres hetero y homosexuales. Ya no se podría diferenciar entre los “hombres de bien” y “los desviados” o lo que sería peor, nadie sabría con seguridad quién era quién en materia de sexualidad en las calles de la ciudad de Buenos Aires. Valeria Manzano, “Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires (1958-1975)”, *Journal of Social History*, Spring, 2009

que ya se habían registrado con anterioridad sobre las prácticas juveniles¹¹², que derivaron en diversas campañas moralizantes del régimen de Onganía.¹¹³ Los jóvenes de esta compleja subcultura fueron representados de manera dispar por la pantalla grande con películas como *El extraño de pelo largo* de Julio Porter, estrenada en 1970, o *Rock hasta que se ponga el sol* de Aníbal Uset estrenada en 1973. Si el primer filme fue una creación del cine industrial remanente donde predominó una estructura narrativa melodramática tradicional en la que la brecha etaria es el núcleo de los conflictos, el segundo es un documental sobre el tercer festival de rock de 1972, el *BA Rock* que representa las costumbres de la subcultura abandonando los tópicos de “crisis familiar”. (Ver capítulo 6).

Pero la juventud también cobró otro significado a través de las luchas políticas de la época¹¹⁴, el compromiso político que muchos jóvenes adoptaron durante el periodo pareció aunar el cuerpo del sacrificio a la idea de juventud. Cansados de las efímeras experiencias democráticas, del clima represivo instaurado por la dictadura y entusiasmados por las luchas clasistas de base de la época, muchos/as jóvenes comenzaron a alinearse con la izquierda peronista o de tendencia trotskista, comunista o maoísta. Los grupos políticos armados que tuvieron mayor visibilidad en la época fueron *Montoneros* y el *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP). Los primeros pertenecían a la corriente del peronismo de izquierda que se formó al calor de la resistencia post golpe de Estado de 1955 y del impacto de la revolución cubana de 1959. Así diversos dirigentes del peronismo, entre ellos John William Cooke, comenzaron un giro hacia la izquierda que, empalmando con el de diversas agrupaciones sindicales y cristianas, formarían organizaciones políticas de base,

¹¹² Sobre esta ansiedad ver: Omar Acha, “Ambivalencia del deseo, homosexuales y retórica política.” En Acha Omar *Crónica sentimental de la argentina peronista* Ob. Cit.

¹¹³ Valeria Manzano, Sexualizing youth: Morality campaigns and representations of youth in early 1960s Buenos Aires. *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, no 4, 2006, pp. 433-461.

¹¹⁴ Sobre el devenir político de la época ver: Julio Cesar Melon Pirro *El peronismo después del peronismo. Resistencia, sindicalismo y política luego del 55*. Buenos Aires; Siglo XXI 2009; María Estela Spinelli *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*, Buenos Aires, Editorial Biblos-Argentina contemporánea. 2005. Mónica Gordillo “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973” en Daniel James. *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Bs. As., Editorial Sudamericana, 2003. Sobre particularmente el problema de la juventud y la política ver: Mónica Bartolucci, “Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una generación durante el gobierno de Onganía” en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, año XVI, n° 30. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, primer semestre, 2006 pp.127-144.

las cuales comenzaron, hacia fines de los 60, a considerar la lucha armada como una estrategia política importante¹¹⁵ Los segundos tuvieron su origen en el *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT) de corte trotskista. El PRT surgió de la fusión de dos grupos el FRIP (*Frente Revolucionario Indoamericano Popular*), dirigido por Mario Roberto Santucho y *Palabra Obrera* dirigida por Nahuel Moreno. En 1968, el PRT se dividió en dos. La parte denominada “El combatiente” fundó finalmente al ERP en 1970.¹¹⁶

A pesar de la existencia de discursos que apelaban a una igualdad entre los géneros dentro de estas organizaciones políticas, los mismos no tuvieron un correlato del todo claro en el funcionamiento cotidiano de las organizaciones políticas y en las político-armadas: la escasa cantidad de mujeres en cargos jerárquicos y las propias relaciones que se daban entre miembros de los grupos parecía mantener prácticas sexo afectivas que chocaban con las tendencias emergentes. Se trataba de relaciones provenientes de una moral de izquierda que entendía que las reivindicaciones sexuales debían quedar supeditadas a la lucha por la revolución política. Aún más, el ideal masculino que englobaba toda la experiencia militante condujo a que muchas militantes se sintieran desvalorizadas al ser asignadas a espacios femeninos dentro de las organizaciones políticas, como se evidencia en el caso de la agrupación peronista de izquierda Evita. Según Karin Grammatico, esta sensación de desvalorización podía deberse a dos cuestiones:

“Por un lado, la sensación de perder poder (...) al tener que ceder el control sobre varios espacios de la militancia en una jurisdicción dada, como un barrio, para focalizarse al vínculo con sus mujeres. Por otra parte, la mirada sobre el frente femenino como una manifestación de discriminación hacia ellas como mujeres.”¹¹⁷

¹¹⁵ Es importante destacar que el término estrategia que utilizamos intenta posicionarse en la tendencia investigativa que relaciona al movimiento armado con organizaciones de masas populares como la Juventud Peronista. Sobre esta compleja relación es importante el trabajo de Lucas Lanusse, *Montoneros el mito de los 12 fundadores*. Buenos Aires: Zeta Argentina, 2007.

¹¹⁶ Pablo Pozzi, Alejandro Schneider, *Los setentistas. Izquierda y clase obrera 1969-1976*. Buenos Aires: Eudeba. 2000

¹¹⁷ Karin Grammatico, “Historia reciente, género y política: el caso de la Agrupación Evita” En Isabella Cosse; Karina Felitti, y Valeria Manzano, Ob. Cit, 2010, p.262

Estas pautas se desprendían de un ideal del militante en donde predominaba un discurso sobre el cuerpo del sacrificio. Tomando las ideas de Héctor Schmucler, Alejandra Ciriza y Eva Rodríguez, Agüero afirman que en:

“...la práctica de la militancia revolucionaria operaba una escisión entre el cuerpo del sacrificio y el cuerpo del deseo. (...) Las formas de concebir la maternidad, la pareja, el amor, la crítica de la frivolidad burguesa y la reivindicación de un sentido denso, trágico, pleno de la vida, operaba como la condición de la visibilidad del cuerpo, que era necesario poner en la guerra revolucionaria, pero también como renegación de su vulnerabilidad, de su fragilidad, del dolor.”¹¹⁸

Esta dicotomía entre la representación del cuerpo del sacrificio y del deseo es una de las causas que explica el desencuentro entre estas organizaciones político armadas y las marginales organizaciones feministas como la Unión de Feministas Argentinas¹¹⁹ o el Frente de Liberación Homosexual¹²⁰ que buscaron, sin éxito, imponer en la arena política sus reivindicaciones.

El cuerpo del militante se constituyó en una figura importante dentro de la cultura de la época, gracias a la conformación del estilo propio que lo caracterizó. Gracias al giro izquierdista que la corriente encaró durante aquellos años la juventud peronista entró en sintonía con el clima de efervescencia política mundial. Esta adopción implicó romper con los valores y tradiciones de sus familias de clase media (adoptando la visión negativa sobre su propio estrato social), pero también con un sindicalismo peronista burocratizado. Es en esta doble diferenciación donde, según Mirta Varela, los militantes desarrollaron un estilo

¹¹⁸ Alejandra Ciriza, Eva Rodríguez Agüero, “La moral del PRT-ERP Militancia, política y subjetividad” en Políticas de la memoria. *Anuario de Investigación del CEDINCI*, núm. 5; 2004-2005; p.88

¹¹⁹ Sobre la relación entre las militantes de los grupos político armados y las feministas es interesante el trabajo de Karin Grammatico, “Las “mujeres políticas” y las feministas en los tempranos setenta: ¿un diálogo (im) posible?” en Andújar Andrea, Débora D’Antonio; Nora Domínguez; Karin Grammatico; Fernanda Gil Lozano; Valeria Pita, María Inés Rodríguez, Alejandra Vasallo, (comp.), Ob. Cit. 2009.

¹²⁰ Guido Vespucci, “Modo de vida homosexuales y su politización en el Frente de Liberación Homosexual (Buenos Aires en las décadas sesenta y setenta)”;

Tesina de licenciatura en historia; Director Norberto Álvarez; Universidad Nacional de Mar Del Plata

simple en el que lo humilde fue sinónimo de bello y verdadero.¹²¹ El “estilo montonero” llegó a repercutir en buena parte de los medios de comunicación de la época incluso en relatos ficcionales de gran audiencia. Según Mirta Varela:

“En efecto, entre fines de 1972 y 1974, los jóvenes de la JP y Perón tendrían una presencia continua en los medios de comunicación. (...) Un indicio de esta presencia masiva de los jóvenes peronistas en la televisión fue la incorporación de un personaje que representaba a ‘un guerrillero montonero’ en la telenovela de mayor popularidad del momento: Rolando Rivas taxista, que se emitió durante 1972 y 1973 por Canal 13”.¹²²

Esta subcultura influirá directamente al cine político. De manera similar a muchos de sus compañeros de generación, tanto Fernando “Pino” Solanas como Raymundo Gleyzer intentaron aportar a la causa revolucionaria desde su propio arte. Mientras que Solanas organizó su grupo cercano políticamente al movimiento peronista de izquierda, Gleyzer fundó el Cine de la Base cercano al Partido Revolucionario de los Trabajadores –PRT- y el Ejército Revolucionario del Pueblo –ERP-. Este detalle dará como resultado diferencias en las narraciones románticas y las figuras producidas por ambos grupos como veremos en el capítulo 3.

La apelación a las subculturas no busca sugerir influjos directos sobre la producción artística de los directores ni una correspondencia exacta entre subcultura, grupo de realizadores y ciertos tópicos cinematográficos. De hecho la cuestión de lo nacional y lo subalterno, representados por el cine político, serán compartidos por algunos exponentes del cine de autor como Leonardo Favio. Como señalamos en el capítulo 1, no podemos pensar en un creador “genial” que construye símbolos y signos novedosos al margen del influjo social pero, tampoco, lo contrario parece un enfoque correcto. La capacidad

¹²¹ Este look tuvo al jean como producto importante. El uso de esta prenda de parte de las organizaciones políticas juveniles tuvo otro significado que el que se le otorgaba habitualmente en el resto de la sociedad. Mientras en la sociedad el jean amenazaba con remarcar el cuerpo femenino y confundir al varón heterosexual con el homosexual, dentro de las organizaciones armadas implicaba una igualación (aparente) entre compañeros y compañeras. Valeria Manzano, “Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires (1958-1975)” Ob. Cit.

¹²² Mirta Varela, “Cuerpos Nacionales: Cultura de masas y política en la imagen de la Juventud Peronista” en Isabella Cosse, Karina Felitti, y Valeria Manzano, Ob. Cit. pp. 82-83

condensadora de los sentidos de la masculinidad se da, podríamos pensar, por una actitud similar a las características del pensamiento mítico: los directores, en su calidad de artistas, pueden ser denominados como verdaderos “shamanes del significado”. En su análisis sobre el pensamiento mítico por sobre el concreto Lévi-Strauss resaltaba el carácter abierto del primero adjudicándole el término bricoleur. Este tipo de creación, según el célebre antropólogo era:

“capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina[ba] ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental esta[ba] cerrado y la regla de su juego [era] siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir, un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos.”¹²³

Con esto podríamos pensar que los directores de las diversas corrientes del periodo estudiado utilizaron, reutilizaron y resignificaron elementos culturales producidos por diversas subculturas. Pero esta posición nos podría llevar a una idea de creador que es difícil aceptar. La idea de considerar a los directores como sujetos de una creación abierta no debería hacernos pasar por alto que los propios directores son producto y están atravesados por un discurso social hegemónico de la diferencia sexual. Al fin y al cabo como afirma Teresa de Lauretis “En el marco de referencia del cine masculino, de las teorías narrativas y visuales masculinas, el hombre es la medida del deseo, al igual que el falo es su significante y el patrón de visibilidad en el psicoanálisis.”¹²⁴ Como adelantamos en el capítulo 1, el cine es una tecnología de género que opera dentro de un discurso social hegemónico, dentro de dicho marco la vinculación de “hombre acción” se configuró a través del orden cronológico de acontecimientos que produzca la trama. Así la pantalla condensa mediante la figura y la trama los discurso sobre la masculinidad (y la feminidad) circulantes por las diversas subculturas analizadas arriba para producir las representaciones

¹²³ Claude Levi Strauss, *El pensamiento salvaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1964. pp. 36-37

¹²⁴ Teresa De Lauretis, *Alicia ya no* Ob Cit. p.111

a estudiar. Cada grupo de filmes hilvanados por una misma trama puede pensarse como un “lago productor de imágenes de masculinidad” diferente, un lago que es interpelado por Narciso pero que, al mismo tiempo, lo interpela.

El primer lago con el que nos encontraremos en este viaje, será el constituido por la trama romántica. Será ésta la que presentará más claramente el peso del sistema sexo genero hetero patriarcal tradicional vinculado a una fe en la capacidad masculina de establecer un orden de justicia. En el siguiente capítulo veremos cómo los filmes hilvanados románticamente condensaron discursos sobre la masculinidad provenientes de la literatura gauchesca y de las propias organizaciones políticas. De alguna manera, las aventuras de esos “centauros de la pampa”, con su dualidad de héroe y criminal, de justicia e injusticia coincidieron y fueron resignificados por un cine militante que poseía las mismas “coordenadas dramáticas” produciendo, en mayor o menor medida, una tradición identitaria masculina. Fueron esos hombres errantes y sin hogar los que funcionaron de refugio e inspiración para una generación politizada, los que inspiraron al joven guerrillero del cine político. En la frontera de la civilización y la barbarie, de lo público y lo privado, es que se forja el hombre mítico popular que se encuentra en las próximas páginas.

CAPÍTULO 3. LA MASCULINIDAD Y EL ROMANCE.

El presente capítulo está dedicado al análisis de la representación del hombre mítico popular. Se trata de una figura romántica que condensa los sentidos de una masculinidad atravesada por las nociones de la nación, de lo subalterno y de la justicia. Filmes como *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson (1968), *Juan Moreira* de Leonardo Favio (1973) *Los Traidores* de Raymundo Gleyzer (1972) y *Los hijos de Fierro* de Fernando “Pino” Solanas (1975 estrenada en 1984), generan dos representaciones claras: la del gaucho y la del trabajador militante político. Ambas, al ser producto de la trama romántica, comparten diversos tópicos donde lo masculino emerge de las entrañas de un mundo injusto para volverse el protagonista de un viaje de transformación. Se trata de una especie de mito criollo, un tipo de rito de pasaje de una masculinidad subalterna en conflicto con el mundo. Este cuerpo subalterno, viril y rebelde caerá bajo el peso de la violencia para, por último, resurgir victorioso o transformado en símbolo.

El análisis de la representación que estructura este capítulo tendrá el siguiente orden: una exploración de los legados de los discursos vinculados al gaucho; el análisis del tópico de la desestructuración de un mundo viril que empuja al protagonista al viaje; la particular homosocialidad, que se establece en el viaje viril, constituida por la amistad y la violencia con otros hombres; la prueba que se impone sobre el cuerpo subalterno en forma de tortura por parte de los poderes del mundo que cobra forma de martirio acercando el cuerpo masculino a lo sagrado; el rol femenino que se configura dentro de este esquema y, finalmente, la victoria del hombre sobre el mundo injusto. A lo largo de todo este recorrido se hará evidente la constitución binaria de los sentidos de la masculinidad alrededor del eje de las clases sociales. Este detalle evidencia la persistencia de un modelo de representación del cine argentino (junto con otros medios que conformaron la cultura popular de masas) donde las desigualdades sociales son un dato esencial (ver capítulo 2) para la constitución de las rasgos de las figuras en pantalla. El recurrente tópico de la desigualdad social inspiró la constitución de un nosotros vs un ellos, un potente yo vs otro masculino a vencer. El mismo se caracteriza por estar vinculado al poder estatal, como representante de poderes

económicos extranjeros o inclusive de la burocracia sindical. Esta configuración masculina requiere la exclusión y la diferenciación de dos cuerpos: el indio (la raza excluida de la civilización) y la mujer. El primero se presenta hipervirilizado o castrado dentro del cine gauchesco, pero dentro del cine político se incorporan sus rasgos a ciertos personajes del “bando” popular, mientras que la mujer se acerca a un rol pasivo, salvo importantes excepciones que analizaremos, casi de paisaje. Como veremos, en su ebullición de reivindicaciones sociales, violencia y furia, el hombre mítico popular reafirma a Narciso en un rol masculino central en cuanto a desarrollo de la trama.

Prócer y Delincuente, Civilización y Barbarie: la representación del gaucho como metonimia masculina en el romance criollo.

La del gaucho es una figura que emergió como ficción literaria durante la temprana formación del Estado Nación Argentino. Si el “Facundo” de Domingo Faustino Sarmiento en 1845 veía en esa representación masculina la barbarie, a principios del siglo XX Leopoldo Lugones (intelectual del Estado oligárquico), ante el peligro de una pérdida de nacionalidad gracias a las oleadas inmigratorias, le asignó el carácter de “héroe épico nacional”, estandarte del hombre argentino que poco tenía que ver con la realidad de los campesinos y arrieros humildes de la campaña del país. En su análisis, Lugones comparó Martín Fierro con las épicas helénicas al estilo de la Ilíada o la Odisea y la española del Cantar del Mio Cid. Desde esta interpretación, Fierro es un paladín que resalta en sus cualidades como esposo, amigo y justiciero¹²⁵. A este héroe varonil se le opone la injusticia personificada por la corrupción de la sociedad de frontera, influenciada por la “barbarie indígena”. Es el gaucho el hombre que, como varón mestizo que se debate entre la civilización y la barbarie, impone la primera y constituye los rasgos del futuro ser nacional.¹²⁶ Es esta “odisea” varonil la que pone en evidencia el amor a la justicia y la libertad naturales en el gaucho: “¿Habrà quien no sienta en su corazón de hombre la

¹²⁵ Leopoldo Lugones, *El payador Tomo primero: Hijo de la Pampa*. Biblioteca virtual del bicentenario, 1916.

¹²⁶ *Ibíd*em p. 44

justificación del rencor que los posee? (...) Y como el estado de libertad y de justicia resulta del trabajo interno que todo hombre debe efectuar en su conciencia, no del imperio de las leyes que lo formulan...”¹²⁷. Ese hombre es un varón y de ahí que sus penurias se vinculen a la desarticulación de su “reinado privado”, la familia y su virilidad, gracias a la injusticia producida por la barbarie de una sociedad de frontera: “con la familia deshecha y deshonrada, la casa en ruinas, los bienes robados...”¹²⁸. En la narrativa propuesta por el intelectual de la elite oligárquica del 80, el “hombre” es el sujeto liberal al que se le adjudica al gaucho como una especie de antepasado romántico. A pesar de esto, dicha figura nunca alcanzara el estatus de “procer” debido al mantenimiento de las marcas de lo excluido, de lo que habita más allá de la ley, la impureza racial y la subalternidad que desafían lo establecido, lo civilizado. Por esto el gaucho nunca deja de representar algún tipo de violencia o peligro y si Martín Fierro se vuelve canónico y abjura de su violencia en pos del “orden y el progreso”, Juan Moreira, desde el folletín, vive de ella. Ésta no dejó de ser interpretada (y reinterpretada en otros contextos) como ejemplo de justicia popular por el público consumidor de sus aventuras¹²⁹.

Esta ambigüedad de la figura del gaucho entre lo ejemplar y lo abyecto fue incorporada por el cine desde sus comienzos. Durante las primeras décadas del siglo XX, se dio el surgimiento de lo que Elina Tranchini denomina cine gauchesco, que presentaba una:

“...visión heroica del hombre de la tierra, el cowboy, el gaucho en el caso de Argentina, la puesta en escena de los paisajes autóctonos, la búsqueda de la libertad o la justicia, una acción impregnada de fuerza y de rudeza, una reconstrucción épica de

¹²⁷ Ibídem p.116

¹²⁸ Ibídem p.115

¹²⁹ Josefina Ludmer, “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1995.

los sentimientos nacionales (...) oposición y rebelión contra la autoridad (...) el culto nacional del coraje...”¹³⁰

Deberíamos pensar la figura masculina del gaucho, y su éxito, a la luz de una cultura de masas argentina que, como ya mencionamos, se caracterizaba por representar a la sociedad como dividida entre ricos y pobres. Según Matthew Karush, durante las décadas del 20 y el 30: “Los relatos gauchescos del viejo circo criollo se adaptaban al radioteatro. (...) Las comedias y los melodramas cinematográficos alentaban a los espectadores a identificarse con los héroes de la clase trabajadora que se negaban a ajustarse a la moral dominante y los estándares estéticos.”¹³¹ A principios del siglo XX con la llegada del cine, el gaucho fue protagonista de melodramas que ya experimentaban con la constitución de binomios contrapuestos entre hombre de a pie y hombre rico. El primer filme de este tipo fue la película *Nobleza Gaucha*, la que “[contaba] la historia de un gaucho valiente cuya novia [era] capturada por el dueño de la estancia y llevada a su mansión en la ciudad. De este modo, “Nobleza Gaucha” introduce la oposición ciudad/campo...”¹³² En su descripción del guion de la exitosa película, Karush pasa por alto las implicancias vinculadas a los roles sexuales dentro de la narrativa. No es casualidad que el protagonista varón se embarque en una travesía por la ciudad para llegar a su amada, en contra de un hombre de poder, transformándose en el sujeto que hace que las cosas sucedan inaugurando la relación entre la épica masculina y el cine gauchesco.

Esta narrativa donde el gaucho es un varón que transita un camino que lo transforma ya estaba implícita en el propio Martín Fierro y en sus posteriores reinterpretaciones. La obra operó como un verdadero elemento residual de la cultura sesentista argentina influyendo en diversas posiciones políticas filosóficas que pugnaban por la búsqueda de una identidad nacional popular (alejándose así de la postura lugoniana), que permitiera un encuentro con un ser nacional “auténtico” como sujeto mítico de la “liberación nacional”.

¹³⁰ Elina Tranchini, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires Federación Argentina de la industria Gráfica y Afines, 126, 1998.

¹³¹ Matthew, Karush Ob. Cit. p. 174.

¹³² *Ibíd.* p. 104

Lo importante para la investigación aquí emprendida es que dicha búsqueda implicaba no solo mantener la polarización clasista sino también la fuerte simbolización de la diferencia sexual que la literatura gauchesca contenía.

Durante el período del primer peronismo, el filósofo Carlos Astrada escribió *El mito gaucha*, una obra donde exploraba este camino. En su prosa puede evidenciarse cómo el drama se organizó alrededor de tres elementos: “un espacio femenino: la pampa, un sujeto masculino: el gaucho que la domina y un poder extranjerizante que interrumpe el autodescubrimiento de la identidad del ‘héroe mítico’: la oligarquía”¹³³. Más adelante analizaremos cómo ciertos filmes retoman la relación gaucho-pampa; ahora describiremos de qué manera la metáfora del gaucho como actor (varonil) principal del drama de la liberación nacional fue retomada por Juan José Hernández Arregui en su *best seller* de 1962 *El ser argentino*. En esta obra es la civilización liberal la que desprecia al gaucho rescatándolo sólo como símbolo abstracto de una difusa nacionalidad: “La aristocracia terrateniente lo desearía resero solitario, y en tal sentido, erige estatuas al gaucho muerto- Pero niega al gaucho vivo, su heredero en las fábricas del país.”¹³⁴ Con la obra de Arregui vemos una nueva operación y reformulación de la representación del gaucho. Se trata de un actor clave, antepasado de los obreros de las fábricas y héroe de la conformación de nuestro país: “Desposeído de la tierra y la libertad, el gaucho peleó como hombre y no como criminal. (...) él hizo la Patria con los ejércitos que libertaron a América y con su sangre amojonó las fronteras del país.”¹³⁵ En este contexto cultural y político de crítica al liberalismo, la figura del gaucho cobró importancia como figura de lo subalterno y, en sectores de la izquierda peronista revolucionaria, como metáfora del pueblo oprimido. Esta identificación se basaba en la popularización de las obras del revisionismo histórico asumidas por el movimiento peronista, reinterpretadas y ensambladas en una tradición propia. Más allá de esto el peso y el prestigio que el revisionismo adquirió durante la

¹³³ Carlos Astrada, *El mito gaucha, Martín Fierro y el hombre argentino*. Buenos Aires: Ediciones Cruz del sur. 1948

¹³⁴ Juan José Hernández Arregui) *¿Qué es el ser nacional? (La conciencia histórica Iberoamericana)*, Buenos Aires Tercera Edición Plus Ultra. [1962] 1973, P. 96

¹³⁵ *Ibidem* p. 95

época¹³⁶ provocó que ciertos tópicos pudieran llegar a sectores incluso antiperonistas que comenzaron a preocuparse por “la otra historia”. El propio Leopoldo Torre Nilsson, a propósito de lo que lo había llevado a realizar un filme de temática gauchesca, afirmó: “Me fascinó el revisionismo, el reverso de nuestros héroes, los fermentos sociales de nuestra barbarie.”¹³⁷

Para nuestro propósito es importante destacar que en este proceso una característica clave de la representación “oficial” del gaucho se mantuvo: su virilización. Para que el Martín Fierro pueda encajar en la imagen canónica de la lectura de Lugones por ejemplo (y convertirse así en héroe nacional) era necesario, como lo demuestra Ana Peluffo, “limar” los desbordes emocionales (principalmente llantos o excesos en la homosociabilidad) presentes en el texto original de José Hernández¹³⁸. Se trata de una reelaboración de la representación que respondía a “...la necesidad de virilizar una subjetividad masculina en crisis que corría peligro de feminizarse al acatar en demasía las costumbres refinadas del proyecto urbanizador”¹³⁹. Esta virilización es parte de una simbolización de la diferencia sexual moderna que separa tajantemente las esferas privadas de las públicas.¹⁴⁰

La virilidad del gaucho está atravesada por el drama de transitar una ambigüedad entre lo canónico nacional y lo abyecto, entre el héroe negado y el delincuente. Es esa ambigüedad la que podría haber hecho compatible la figura del gaucho con la figura del militante político de la época. Exploraremos la misma analizando las películas a través de cuatro tópicos: la violencia original, es decir, la desestructuración de un mundo varonil

¹³⁶ Alejandro Cattaruzza, “El revisionismo: Itinerarios de cuatro décadas”, en Alejandro Cattaruzza y Eduardo Eujanián: *Políticas de la Historia, 1860-1960*, Buenos Aires-Madrid, Alianza, 2003, pp. 103 a 182.

¹³⁷ “Martín, Fierro apertura de un debate” en María del Carmen Vieites, (compiladora) *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia* Buenos Aires, Grupo Editor Altamira. 2002. p. 93

¹³⁸ Ana Peluffo “Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista.” En *Cuadernos de literatura* vol. XVII n° 33 Enero-Junio 2013.

¹³⁹ *Ibidem* p.191

¹⁴⁰ Se trata según Carol Pateman de un contrato sexual en el que: “Las mujeres no toman parte en el contrato originario, pero no permanecen en el estado de naturaleza (...) las mujeres son incorporadas a una esfera que es y no es parte de la sociedad civil. La esfera privada es parte de la sociedad civil pero está separada de la esfera civil. La antinomia Privado/Público es otra expresión de natural civil y de mujeres/varones. La esfera (natural) privada y de las mujeres y la esfera (civil) pública y masculina se oponen pero adquieren su significado una de la otra...” Pateman, Carole; *El contrato sexual*. México, Anthropos, 1995 p.22

popular idílico que abre el viaje; la castración momentánea que sufre el héroe a modo de prueba resultado de su enfrentamiento con el mundo; la relación con lo femenino tanto en ciertas poses y roles masculinos como en los modelos de mujeres y parejas representados en pantalla; y por último, el final del viaje, es decir, las formas en que el hombre mítico popular se impone sobre el mundo.

La violencia original: el comienzo del viaje.

La presentación y la desestructuración de un mundo feliz exclusivamente masculino vinculado al trabajo y la familia parece un tópico común dentro de la narrativa gauchesca. Para Adolfo Prieto, tanto *Martín Fierro* de 1872 y Juan Moreira de 1879-1880: “...presentan la historia de un campesino criollo de la campaña bonaerense: la persecución de que es objeto por parte de los hombres que representan la justicia, su iniciación en el camino del crimen (...) ambos coinciden también en destacar el gusto por el trabajo, la afición al canto, el apego a la vida familiar y el culto a la amistad...”¹⁴¹, de alguna manera el drama se desencadena con lo que Josefina Ludmer denomina el salto modernizador de la Argentina de fines del siglo XIX¹⁴². Este tópico estará presente dentro de la trama romántica definiendo los contornos de la figura del hombre mítico popular, su relación con el trabajo y la injuria sufrida desde el poder. Se trata de la puesta en crisis del mundo de los protagonistas. El mismo es claramente masculino dividiéndose en público (el trabajo, la militancia, espacios de homosociabilidad) y privado (la función paterna, las relaciones con las mujeres).

Martín Fierro de Torre Nilsson es la obra que hace más explícito este punto de partida. Las primeras escenas retratan al gaucho volviendo a su hogar, luego de haber desertado de la leva, para encontrar su rancho hecho una tapera. En el filme de Nilsson (al igual que en el texto original de José Hernández) es la leva forzosa de parte del Estado

¹⁴¹ Prieto, Adolfo *El discursos criollista. En la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1988, p.90.

¹⁴² Josefina Ludmer, “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1995

Nación la que arranca al héroe de su mundo idílico. Dicho mundo se estructura en dos espacios claves: la zona de trabajos y el hogar. Con respecto al primero, los recuerdos de un melancólico Fierro (Alfredo Alcón) se representan mediante la cámara de Nilsson, en tomas generales que captan a los hombres en un ruedo donde doman caballos y castran toros. Cada toma de esta escena exalta el trabajo del hombre de campo mientras se escucha una chacarera. La cámara elabora una metáfora del hombre controlando la naturaleza mediante la imagen de los arrieros castrando al toro. La fuerza y la agilidad son las características sobresalientes de esos cuerpos masculinos y populares. Se trata de una interpelación a una configuración precisa de la naturaleza: la pampa. Castrar implica poseer el poder de dominar, de responder a los desafíos del entorno mediante la destreza física de ese cuerpo criollo, mestizo. Carlos Astrada interpretaba de manera sugerente a la pampa como una esfinge ante la cual el hombre argentino era interpelado, puesto a prueba.¹⁴³ Según Teresa De Lauretis la esfinge es una figura asociada a la femineidad, al obstáculo a vencer del hombre. Recordemos que para la autora dentro de la narrativa la mujer ocupaba habitualmente el lugar de paisaje, de obstáculo, es decir de un útero disolvente del cual el varón debía escapar. Para Astrada es evidente el carácter uterino de la pampa debido a que “lo es todo, es decir, es un todo que totaliza la dispersión y nihilidad de un ser, diluido en este todo sin pares, absorbido por él.”¹⁴⁴ Paralelamente las escenas en el humilde hogar del gaucho parecen representar la felicidad plena del protagonista. Esto se desprende de las escenas en donde la mujer (María Aurelia Bisutti) se presenta cariñosa y hacendosa, cocinando para la familia mientras los niños juegan por el lugar. Mujer y pampa parecen estar bajo el control del protagonista constituyendo su “mundo viril feliz”.

Esto cambiará cuando sea el poder externo de ese mundo el que castre a Fierro. Mediante la leva el gaucho es despojado de todo y sometido a trabajos extenuantes y posiciones pasivas. El espíritu festivo de las primeras escenas laborales se pierde ante las palabras del coronel: “aquí se hace lo que se manda y no lo que se quiere” la sentencia da pie a escenas donde esos cuerpos masculinos (háviles y fuertes) aparecen mecanizados,

¹⁴³ Carlos Astrada, Ob. Cit. p.13

¹⁴⁴ *Ibidem* p.14

atrapados en trabajos monótonos donde parecen realizar los mismos movimientos ordenadamente: haciendo zanjas para el fuerte o sembrando la hacienda del coronel. Por otra parte, los reclutados padecen la pobreza y la indigencia dentro del recinto militar. Una extensa escena representa los cuerpos durmiendo en el piso, sucios, sometidos y humillados. Así, Fierro es expulsado más allá de la frontera adoptando una virilidad asociada a la violencia en su camino fuera de la ley.

En *Juan Moreira*, el punto de partida es la escena de un campesino cavando una tumba que sirve de presagio –junto a los primeros planos de la viuda del gaucho llorando en un funeral– del destino trágico del protagonista. No hay escenas felices ni recuerdos familiares, Juan Moreira es el gaucho que concentra los elementos disruptivos de la tradicional representación masculina argentina. Luego del funeral el héroe (antihéroe) irrumpe en pantalla: Moreira (Rodolfo Bebán) se presenta de pelos negros y abundantes que contrasta con sus ojos verdes. Su vestimenta es la típica de la figura del gaucho: camisa blanca, poncho marrón, pantalón y botas de cuero. El Gaucho espera dentro de la intendencia, ha sido convocado por el teniente alcalde. Está preocupado, espera impaciente –la cámara lo toma en primeros planos de su cara, sentado fumando o mirando por la ventana-. Si prestamos atención, la diferencia con el Fierro de Nilsson es sugerente. Mientras éste se presenta en pantalla cabalgando por la pampa en las primeras escenas, Moreira lo hace encerrado en la alcaldía, pasivo a merced de la ley. Se evidencia así una dicotomía entre el gaucho libre y dueño de sí mismo y el gaucho apresado, obstaculizado, encerrado, que acerca la obra de Favio a una trama más trágica que épica.

En esta escena también aparece el otro castrador, el hombre de y para el poder, al que debe enfrentarse el protagonista: el Teniente alcalde (Eduardo Rudy). Este personaje viste de traje y corbatín: “Vo vení pa acá. ¿Qué andas haciendo en la pulpería de Sardetti?” Lo increpa como si le hablara a un niño. Moreira le cuenta que ha ido para reclamarle una paga que el pulpero le debía. Después, el gaucho se sorprende cuando el teniente alcalde le muestra un pagaré con su firma expedido por el pulpero a pesar de que el protagonista no sabe firmar. Moreira termina gritándole al alcalde “Que no me han pagado” a lo que el funcionario le responde apresándolo. Si nos detenemos en este detalle, podemos apreciar

cómo este momento, donde se configura la masculinidad subalterna del gaucho enfrente de la ley, es el comienzo de un rito de pasaje hacia una virilidad subalterna y rebelde. A diferencia de Fierro que evidencia una esfera privada donde “gobierna” en el filme de Favio solo hay una constante opresión y es mediante la misma en que el gaucho se halla a sí mismo como sujeto de justicia popular. Es por esto que la escena que sigue a los sufrimientos del gaucho ante la ley, sea la de la venganza. Enfurecido por la trampa Moreira decide matar a Sardetti y es en su monólogo de antes de asesinarlo que podemos evidenciar el hartazgo ante el continuo sometimiento: Observándolo fijamente, con su cara dañada por los golpes recibidos en la alcaldía, detrás del mostrador el gaucho exclama: “Hasta ahora mis manos solo han servido para arriar ganado ajeno, para trabajar la tierra de otro y para no aguantar el manoseo de ningún hijo de puta”. “ganado Ajeno”, “tierra de otro” indicios de una constante violencia que por fin decanta en justicia de parte de un cuerpo viril que se impone rompiendo el ciclo. Así se produce el primer asesinato de Moreira. Si bien la desgracia tanto en Fierro como en Moreira se debe a la intromisión o complicidad del poder estatal, en este último la violencia se presenta como fruto de una furia incontrolable, a esto volveremos más adelante cuando abordemos las relaciones homosociales.

En la película de Favio, Moreira nunca es reclutado por el ejército, su opción ante el primer asesinato será el exilio hacia las tolдерías, la tierra del “otro radical”: el indio. Esta figura subalterna se presenta en el filme de 1973 como una víctima sometida a la miseria y la exclusión. Favio representa a los indios como seres castrados. Una escena presenta a los habitantes de las tolдерías con sus cuerpos flacos y desnudos objetos de la violencia estatal. Esta representación del otro racial, se aparta de la de Torre Nilsson, del otro bárbarico hiperviril y peligroso (que analizaremos más adelante). La diferencia en la representación del indio hace que el filme de Favio entre en sintonía con los postulados del revisionismo histórico de Hernández Arregui. En esta perspectiva, el gaucho y el indio son víctimas por igual del proyecto liberal de la Nación, pero el lenguaje cinematográfico genera que el gaucho resalte sobre el indio. De hecho, es Moreira el que deambula por la pampa mientras que el indio forma parte del paisaje.

Por otro lado, en el filme de Solanas el mundo idílico criollo, presente en el Martín Fierro, es metáfora de un momento histórico preciso: el gobierno peronista depuesto en 1955. En la escena inicial se puede observar una murga marchando y cantando por un camino acompañando el relato –de la voz en off de Aldo Barbero– sobre cómo Perón llegó al poder con el apoyo de “sus hijos”. A continuación otra escena impone el plano de ese mismo camino vacío, para ilustrar el golpe de 1955 y los sucesivos regímenes que proscribirían al peronismo como fuerza política. El líder político se fusiona con la imagen del gaucho perseguido y exiliado. Aquel mundo perdido es presentado en el filme a través del relato de la infancia de Santiago Almeida –el hijo menor– (Antonio Almejeiras): “Estudié en la politécnica y nos daban hasta para el tranvía, claro éramos la infancia privilegiada. Mi viejo decía: vos sí que no vas a tener problemas y me hablaba de las conquistas sociales. Pero cuando entré a laburar ni las puede conocer.” Otro indicio de aquel mundo feliz peronista lo encontramos en el relato de Cirilo Fuentes apodado Picardía (Martiniano Martínez) “Martín Fierro me hizo sentir la justicia en mi trabajo. Pero ha querido el destino que el buen tiempo terminara, descuentos y suspensiones ajuste y disciplina el convenio no camina, aunque pida de buen modo...”. El fin de la armonía peronista es el inicio de la explotación dentro de lo que se podría pensar como la analogía, desde la narrativa de Hernández Arregui, del fuerte de fines del siglo XIX en la ciudad de mediados del XX: la fábrica. En la escena donde se presenta Santiago, luego de su recuerdo de infancia, se ve al joven obrero trabajando con una máquina mientras nos dice en voz en over: “Si, contra esta máquina ocho horas cuarenta y cinco todos los días. Hacía 28 agujeros por hora, 225 por día ni uno más ni uno menos. Hacía siete agujeros cada 14 minutos y le ganaba uno para el faso.” Al primer plano de Santiago manipulando la máquina con su overol le sigue otro del calculista vestido formalmente (saco, pullover, camisa y corbata) que lo mira atentamente a través de sus gafas. En este marco de explotación, las escenas de fábrica tienen un doble significado: por un lado, como hemos dicho, es el ámbito del trabajo alienado, mecanizado, similar al del fuerte en el filme de Torre Nilsson; pero por el otro, es el escenario de la resistencia. Ésta se manifiesta en la reunión de delegados, dirigida por Picardía, donde deciden la toma de la fábrica. También dicho espacio resulta un lugar de pequeñas resistencias individuales como la capacidad de

Santiago de ganarse “un minuto para el faso”. Con respecto a la militancia de base, la misma es la que revivirá al trabajador despojado. Así parece desprenderse de las tomas en contrapicado de Picardía dando un discurso en medio de una asamblea.

Estos tres filmes tienen un punto en común: en los tres casos la violencia originaria, exterior, del Estado (o de una facción de éste, en el caso de Solanas) impactará o interrumpirá una función paternal real o metafórica. Real en Fierro y Moreira donde en el caso del primero las escenas del hogar están acompañadas por imágenes de sus dos hijos jugando a la doma, para luego continuar caminos separados gracias a la desgracia; o en el caso de Moreira donde tras su primer asesinato el gaucho se despide de su hijo dormido acariciando su cabeza susurrándole: “Dios te ampare angelito, hasta que yo pueda, hasta que yo pueda.” Metafórica en el caso de Solanas, cuando los hijos de Fierro pierden a su “padre político-simbólico” gracias al golpe del 55: Los tres, el hijo mayor (Julio Troxler), el hijo menor y Picardía corren al encuentro de su padre en las afueras de la ciudad. Allí el “líder padre”, enfocado de espaldas, les anuncia su exilio y el comienzo de una larga lucha. A su vez los hijos son padres de sus propios hijos reforzando la vinculación entre trabajo, militancia y familia. La familia macro, el movimiento, contiene a las familias micro representadas por los hijos de Fierro y sus esposas. De aquí que se construya un esquema vertical en donde los varones son los protagonistas de los hechos dentro de una escala jerárquica que pone a Fierro-Perón en la cima como padre portador de consejos que se pueden escuchar durante todo el filme, los hijos que llevan adelante las acciones de resistencia y las mujeres que mantienen el hogar.¹⁴⁵ Así, se mantiene una dicotomía entre un sujeto político público masculino (Fierro, Moreira y los hijos de Fierro) y otro privado doméstico femenino o a lo sumo en segundo plano.

¹⁴⁵ Dicha vinculación podría relacionarse con el discurso familiarista propio del peronismo de la década del 40 y 50. Sobre este discurso ver Omar Acha, y Pablo Ben, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)” [En línea] *Trabajos y comunicaciones* n° 30-31 2004-2005, 233, Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.316.pdf. Acceso: 27 de Marzo del 2014, 223-224

Los tópicos de mundo feliz, paternidad y la relación entre ambos no están en primer plano en el caso del filme *Los Traidores* de Raymundo Gleyzer. De hecho, no hay un recuerdo explícito de un mundo armonioso sino una tradición de lucha que es traicionada. La traición enlaza una ruptura con un pasado de compromiso militante con la destrucción del lazo de paternidad ya que Roberto Barrera (Víctor Proncet), un sindicalista burócrata y corrupto, es hijo de un humilde luchador sindical de gran trayectoria. El protagonista, habiendo sido un obrero combativo, va siendo cooptado por el poder hasta dejar atrás el sendero de luchas que su propio padre había forjado. Barrera es la simbolización de la castración de toda la clase obrera argentina. Domesticado por el poder y corrupto, las poses del sindicalista oscilan entre el pasado y el presente: Mientras en las escenas vinculadas a su pasado, se lo ve en su mameluco manchado de grasa empujando una pieza de metal dentro del espacio de trabajo de la fábrica, al mismo tiempo que defiende a un compañero que ha tenido un accidente laboral; como encumbrado sindicalista aparece reposando en una lujosa cama con su mujer, viajando en su propio coche o comiendo un asado dentro del sindicato junto con la patronal, políticos y militares.

Así, si bien la desestructuración del mundo se da en el mismo marco cronológico que en *Los hijos de Fierro*, en *Los traidores* no hay garantías de lazos esenciales: el hijo puede traicionar al padre. El obrero de esta manera no es una víctima pasiva sino un sujeto complejo y heterogéneo que en casos como el de Barrera se desplaza de un extremo a otro del binomio clasista. Serán los trabajadores de base los que emprenderán el camino inverso al del protagonista pasando de ser meros trabajadores que disputan un sindicato a jóvenes guerrilleros de las Fuerzas Revolucionarias Argentinas. El hombre mítico popular se configura, en el caso de Gleyzer, claramente a través de la clase social como afirma Pablo Russo: “La idea de pueblo que subyace a lo largo del relato, (...) es la identidad de clase. Se hace referencia a ‘los obreros’, ‘los trabajadores’, ‘los explotados’, ‘el pueblo’ y las ‘filas populares’. Del otro lado se sitúa un claro enemigo: la clase dominante.”¹⁴⁶ Es con

¹⁴⁶ Pablo Russo “Representaciones de los trabajadores y sus conflictos en el cine argentino: Los traidores, de Raymundo Gleyzer” en *Question*. Revista especializada de periodismo y comunicación. Vol1 N°19, Invierno. 2008 En línea consultado el 27 de Marzo de 2014. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/627/537>

estas características que a la sombra de Barrera se alzará un héroe colectivo que transitará el viaje de empoderamiento.

De manera general podemos decir que los puntos de partida de los filmes delinean los trazos generales del hombre mítico popular fuertemente vinculado al mundo del trabajo y la paternidad. Para que la narrativa avance dentro de los pilares de la trama romántica es necesaria la castración que ponga en suspensión las plenas capacidades del hombre popular, expulsándolo del reino viril. Este golpe es infringido por hombres de poder como los estancieros, pulperos, empresarios e incluso sindicalistas burocratizados. Al ocurrir el “cataclismo” el hombre mítico popular debe transitar por la frontera homosocial para reconquistar la virilidad perdida.

La frontera homosocial: Virilidad y Raza

Una vez desestructurado el mundo masculino (representado en el obstáculo o la interrupción de sus desempeños en las esferas pública y privada), el varón protagonista de nuestras películas emprende un largo viaje homosocial¹⁴⁷ de violencia y afectos más allá de la legalidad marcada por el mundo que lo ha agredido. Dentro de este marco de relaciones entre varones, situado en la esfera pública, el hombre popular se topa, por un lado, con el obstáculo a vencer o sortear representado por otros hombres de poder, o rivales, con los que prueba su virilidad, pero por otro, con pares con los que comparte el camino. Es en el duelo con otros hombres donde el héroe forjará las habilidades que le permitirán imponerse sobre el mundo, y a valores como trabajo y roles como el de la paternidad se le sumarán el coraje y la (justa) violencia para revalidar su masculinidad luego de la castración.

En *Martín Fierro* la leva es la bisagra entre el hombre de campo integrado y el “outsider errante delincuente”. Con esta “nueva forma” el protagonista encontrará otras

¹⁴⁷ El término homosocial se refiere a: “las relaciones entre personas del mismo sexo; es un neologismo, obviamente formado por analogía con ‘homosexual’ (...) existe la posibilidad de una hipótesis de una no ruptura y sí un continuo entre homosocial y homosexual, un continuo cuya visibilidad para los hombres en nuestra sociedad, es radicalmente interrumpida.” Sedgwick, Eve Kosofsky, “Introduction”. en: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 1-2.

maneras de revalidar su virilidad ante otros hombres. Una de ellas es la destreza con la guitarra y el canto. En una escena dentro de una pulpería, Fierro es invitado a cantar y cuando acepta inmediatamente, todos los demás hombres hacen silencio y lo escuchan. Un primer plano del protagonista entonando la payada se superpone con otro de su público entre los cuales se encuentra un hombre con dos mujeres a su lado. A medida que la voz y la mirada de Fierro (recia y pérdida a la vez) se dirige hacia ellos, el hombre pone sus manos sobre las rodillas de las dos mujeres. Podría pensarse este acto como un resguardo ante el peligro de la atracción que Fierro produce sobre ellas. A través de la payada y la destreza con la guitarra, el protagonista produce un “puente” entre su exterior y su interior emotivo (de hecho, la payada versa sobre sus penurias), un tipo de “enlace” con lo sentimental y una fuente de erotismo.

Por otra parte, en el fortín (espacio exclusivamente masculino) el protagonista se encontrará con varones de otras naciones que se presentan, por diversos motivos, menos viriles que el gaucho criollo. El caso más paradigmático es un inmigrante napolitano (Rafael Carret) que aparece con poses torpes y poco agresivas. A dicho personaje nunca se lo ve peleando o tocando la guitarra de hecho cuando en un asado se acerca a comer una porción, su dificultad para cortar la carne asada hace que Fierro exclame: “estos gringos no son gente, ni cristianos han de ser (...) no sirve ni para carnear y la pasan en su merced esperando que un milico les sirva asado, solo son buenos para vivir entre maricas” Es interesante la vinculación entre nacionalidad y virilidad presente en la escena, la masculinidad gauchesca (su virilidad) se define mediante la procedencia nacional y de raza. El acto de comer el asado, se torna una prueba que el inmigrante italiano no puede superar poniendo en evidencia su torpeza para cortar la carne, para autoabastecerse y requerir la asistencia de otro lo que produce la feminización del personaje.

Como adelantamos en el apartado anterior, en el caso del indio se evidencia una hipervirilidad monstruosa. A lo largo del filme los indios irrumpen siempre en colectivo (malones, comunidades, batallas) no hablan por sí mismos y siempre son vistos desde los ojos de Fierro. En un enfrentamiento entre el ejército y un malón, se producirá el choque entre el protagonista y un guerrero de la tribu. En la escena parece representarse la idea de

la civilización versus la barbarie. Ambas posiciones conllevan una forma de virilidad: la virilidad civilizada (aunque ambigua) del gaucho se enfrenta a la del “otro” hipervirilizado (el indio). Es interesante cómo tanto en el texto original y también en el filme la hipervirilidad del indio se traduce en su falta de sentimiento que provoca temor y admiración por parte del gaucho. Al final la “civilización” se impondrá a la “barbarie”: Fierro se enfrentará al indio y lo asesinará. Se establece así una compleja jerarquía masculina que puede vincularse con lo que señala Judith Halberstam:

“Los argumentos de la masculinidad excesiva tienden a centrarse en los cuerpos de los negros (hombres y mujeres), los cuerpos de los/as latinas/os o los cuerpos de las clases trabajadoras, y la masculinidad insuficiente se asocia muy a menudo a los cuerpos de los asiáticos o los cuerpos de las personas de clase alta.”¹⁴⁸

Esta representación del indio agresivo, como ya dijimos, se aparta de la que se evidencia en el filme de Favio, como víctima del poder, pero se acerca a la propia hipervirilidad de Moreira. Éste siendo un prófugo de la ley, parece aunarse con su entorno: duerme sobre el prado siempre atento a la proximidad de alguna tropilla militar, asesina a diversos enemigos y lava sus heridas en un lago a la luz de la luna llena como un “lobo solitario”. Como fugitivo Moreira parece adquirir una virilidad, salvaje y violenta similar al del indio de Torre Nilsson. De esta manera, Favio parece querer constituir un cuerpo masculino atravesado por la frontera de la civilización y la barbarie, el cuerpo del gaucho rebelde ocupa ambas posiciones de manera explícita.

Otra forma de relacionarse entre los hombres será mediante el duelo uno a uno. Fierro tiene su primer enfrentamiento en una hostería, donde se lleva a cabo una peña. Allí llega una pareja de color y entonces, el gaucho en estado de ebriedad recita una pequeña copla ante la llegada de una pareja negra y ante la voluptuosidad de la mujer, el gaucho exclama: “Vaca yendo gente al baile” lo que provoca un cruce de insultos con la mujer que

¹⁴⁸ Halberstam, Judith, *Masculinidad femenina* Barcelona, Egales; 2008, p. 24

termina en la copla: “A los blancos hizo Dios; a los mulatos San Pedro; a los negros hizo el diablo para tizón del infierno.” Dicho verso despierta la ira de la pareja de la mujer que, defendiendo su honor, ataca a Fierro iniciando un duelo del que el protagonista saldrá triunfador. El enfrentamiento se retrata con pocos detalles: los primeros planos de las caras de los hombres se superponen, un plano de ambos cuerpos trenzados en la pelea con cuchillo y por último un plano general de Fierro clavando su puñal en el vientre de su contrincante. De alguna manera a través del duelo ambos hombres prueban su virilidad, cierto código de honor. Esto parece explicitarse cuando Fierro, huyendo del lugar donde se asesinó al moreno, parece preocupado por su crimen y por darle entierro a los restos del derrotado contrincante, cosa que no sucede con el contrincante indígena. Otro enfrentamiento por el honor viril es el que se da entre Fierro y un malevo protegido por la ley. El encuentro de ambos hombres se produce en una pulpería donde el protagonista se encontraba bebiendo ginebra. El malevo irrumpe en el establecimiento, se acerca al mostrador y mira a Fierro. La provocación empieza con esa mirada, los primeros planos de los hombres haciendo zoom en los ojos de cada uno marcan la tensión de lo que será un enfrentamiento inminente. En ese momento el malevo, extendiendo la botella de ginebra a Fierro, exclama “Beba cuñado” como propuesta de una intimidad fraterna que el protagonista rechaza respondiendo: “Por su hermana, que por la mía no hay cuidado” dejando en claro que es su virilidad la que le dará acceso simbólico a la mujer del otro. Este juego de provocaciones desata el duelo y el posterior asesinato del contrincante del protagonista. De manera similar a los westerns hollywoodenses, la mirada hacia otro hombre es estrictamente acompañada por la violencia que la resguarda de cualquier indicio de deseo. Como señala Steve Neale: “El cuerpo del varón no puede ser marcado explícitamente como el objeto erótico de la mirada de otro hombre: Esa mirada debe ser motivado de alguna otra manera, sus componentes eróticos reprimidos.”¹⁴⁹ Con esto, parece sugerente pensar que el cuerpo del hombre mítico popular, si bien produce fascinación e identificación, no excede los marcos homosociales.

¹⁴⁹ Steve Neal, Ob Cit. p. 14 “The male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another male look: that look must be motivated in some other way, its erotic component repressed” la traducción es nuestra

La violencia, en la película de Nilsson, es un ritual con reglas precisas. Es la violación de esta regla de la homosocialidad gauchesca la que provocará la entrada del único amigo que tiene el protagonista: El sargento Cruz (Lautaro Murúa). En una emboscada de una patrulla, Fierro se encuentra superado en número, a pesar de esto el gaucho se defiende heroicamente hasta que uno de los soldados quiere aprovecharse de un tropezón que ha dejado al protagonista en el suelo indefenso para asesinarlo, en ese momento irrumpe Cruz (jefe de las tropas de las que deserta para defender al gaucho caído) gritando “Cruz no consiente que maten así a un valiente”. Así se forja una amistad entre iguales basada en el honor y la desgracia. También Cruz está “maldito”: un capitán de fronteras le ha robado a su mujer y a su hijo, su desgracia es casi idéntica a la del gaucho Fierro. Es con este amigo que comparte la preocupación por su paternidad interrumpida por las desgracias. De forma melancólica el protagonista se pregunta luego de haber levantado un toldo para resguardarse más allá de la frontera: “¿Qué será de mis hijos? Si falta la cabeza, los hijos se dispersan como cuentas cuando se corta un rosario”, a lo que Cruz contesta: “Cualquiera se limpia las manos en el que vive sin padre”. Ambos parecen sentir la falta del cumplimiento de su rol paterno. Según Rafael Montesinos: “...la paternidad responde a patrones aprendidos que permite a los varones confirmar su pertenencia al género masculino.”¹⁵⁰, la desgracia impide esta realización viril.

El camino homosocial que implica exilio y violencia en el caso de Juan Moreira posee ciertos matices diferentes con respecto al viaje de Fierro. Como una verdadera sombra del gaucho canónico, en Moreira los rasgos de hipervirilidad lo hacen presa de sus emociones empujándolo a un espiral descendente de violencia. Así encontramos una diferencia con respecto a la virilidad salvaje de los indios de Nilsson y la de Moreira. Mientras que en los primeros la, aparente, falta de sensibilidad y emoción es sinónimo de su violencia, en Moreira las emociones vinculadas a la furia conjugan una violencia apasionada. La misma, si pensamos las escenas en las que se baña en un lago de noche o duerme en la intemperie y asesina a sangre fría a sus perseguidores, parece aludir a cierta

¹⁵⁰ Rafael Montesinos, *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 173.

vuelta al estado de naturaleza que choca con el “salto modernizador” señalado por Josefina Ludmer. Esta violencia inasimilable por la modernidad es ejercida mediante tres asesinatos iniciales: la primera por venganza –contra Sardetti-, la segunda por defensa del honor como sucede con “el macho” Córdoba, un puntero nacionalista y la tercera una vez más por venganza, esta vez contra el teniente alcalde. En el enfrentamiento con el macho Córdoba es interesante cómo se sugiere la pérdida de la razón del protagonista preso por la ira. En una hostería en donde Moreira ahogaba sus penas, el macho Córdoba invita a todos a brindar por el doctor Marañón y “el glorioso partido nacionalista”: “va otra vuelta para todos, a cuenta de la elección”, lo que provoca que Moreira con ironía exclame: “verdá nomás ha de ser que antes de la parición conoce el burro a la cría.” De nuevo aquí irrumpe la mirada, un plano contrapicado del puntero observando a Moreira antes de ir a increparlo preanuncia violencia. Al acercarse al gauchito, este se para de un salto y con cara de ira clava su facón en el vientre del puntero. En la escena posterior, la figura de Moreira adquiere una virilidad estética: irrumpe una toma en donde mediante un contrapicado se ve al gauchito sostener su puñal ensangrentado a la altura de su cadera. Aquí el contrapicado agranda la figura dándole un estatus épico y el cuchillo se presenta como un falo simbólico. Por otra parte, el asesinato por venganza ocurre cuando Moreira –fugitivo de la ley- llega a la intendencia sorpresivamente y asesina al agente del Estado. Con esta muerte, el gauchito termina por convertirse en símbolo de la violencia popular. Según Josefina Ludmer: “...Moreira encarna la violencia popular en su estado puro, dirigida violentamente a la opresión: sus víctimas son los enemigos del pueblo. Y hace la travesía necesaria del justiciero popular: el pasaje de la legalidad a la ilegalidad por una injusticia.”¹⁵¹

Paralelamente al asesinato, Moreira encuentra la amistad. Si Fierro se topa con Cruz, Moreira conocerá a Julián Andrade (Jorge Villalba) compañero de aventuras con el cual se enlistarán, gracias al encuentro de Segundo Compadre (Edgardo Suárez) en el partido autonomista. Se trata de un trabajo de puntero político y guardaespaldas que los gauchos negociarán con los políticos de los partidos a cambio de indultos. La alianza con los alsinistas a pesar de traerle una buena posición social y protección, desata un conflicto

¹⁵¹Josefina Ludmer, Ob. Cit. 1995, p.4.

con la propia ética del protagonista cuando el Partido Autonomista le solicita que asesine por encargo al doctor Maraño, dirigente del Partido Nacionalista. Esta violencia por encargo no es ni defensa propia ni un duelo de honor, las dos justificaciones legítimas de la violencia del protagonista. Este dilema se evidencia cuando los tres gauchos (Moreira, Andrade y Segundo Compadre) avanzan por el sendero que lleva a la mansión del Doctor Maraño. De pronto Julián detiene su caballo y grita: “Compadre no me hallo, no sirvo para eso” “¿y para qué no sirve cumpa?” pregunta Moreira mirándolo desde su caballo a lo que Andrade le responde: “para disjuntir (sic) a nadie porque sí. No era el trato. No conozco al señor Maraño y yo todavía no mato por encargo.” En un primer momento Moreira reacciona tranquilo ante la opinión de su amigo: “para este entierro sobran velas” y continúa su camino con su otro compañero, pero de pronto da media vuelta y vuelve furioso a gritarle: “¿Y de cuando mierda tengo que darle las razones a nadie?”. Esta discusión representa la ambigüedad del código ético que, como varón posee Moreira, código que forma parte de la identidad del “macho” latinoamericano.¹⁵² La violencia popular implica un camino de templanza que no se guía por instintos ni impulsos como pareciera ser el caso de los “salvajes indios” de Nilsson, sino por la amistad con un igual (Andrade) es la homosocialidad la que advierte sobre los límites de la violencia. Al final Moreira evitará que Segundo Compadre mate a Maraño saliendo él mismo gravemente herido y perdiendo el favor de los Alsinistas. En la escena donde el protagonista agoniza, le dice a su amigo: “Cumpa anoche nos peleamos. Le hice caso.” A lo que Andrade le responde “y claro pue”. Si Cruz en el caso de Fierro, es el límite moral al oponerse al injusto trato para con el protagonista en la batalla contra la patrulla, en el Juan Moreira de Favio es Julián Andrade el que presenta el límite moral al negarse a seguir con el asesinato por encargo.

La violencia volverá a ser empuñada por el protagonista una vez recuperado, pero esta vez mediante un duelo. Será en un recuento de votos, en el que Moreira, habiendo jurado fidelidad a los Nacionalistas, se enfrenta con un puntero del partido Autonomista, el matador Leguizamón. Ambos contendientes se encuentran en un círculo hecho por los curiosos que observan el evento (tomado por la cámara desde arriba) con sus cuerpos

¹⁵² Alfredo Mirandé, *Hombres y machos: Masculinity and Latino culture* Boulder: Westview Press, 1997.

empapados de sudor y sangre. El director para resaltar la condición de subalternidad de los dos luchadores representa el enfrentamiento haciendo una fuerte referencia a las peleas de gallos, y resalta la visceralidad del combate con la respiración de los contendientes como único acompañamiento sonoro a las imágenes de la contienda. Del enfrentamiento, Moreira saldrá victorioso.

La violencia de Moreira parece encarnar una violencia popular que nunca es por encargo, coincidiendo con la representada por el cine político. La violencia es sufrida y ejercida en contrapunto con un mismo problema: el poder militar estatal. En *Los hijos de Fierro*, la narración de dicha violencia se relata en las primeras escenas. La película vincula las luchas sesentistas de resistencia al gobierno de Onganía, con las luchas de las montoneras del siglo XIX. La agresión se representa sistemática e histórica durante las primeras escenas junto con el relato de los acontecimientos trágicos del país irrumpen imágenes de persecuciones de campesinos por soldados a caballo, ahorcamientos, violaciones a mujeres y decapitaciones. En una escena mediante un plano general aparecen las tres cabezas de los hijos de Fierro clavadas en picas. Así el filme construye una sensación de continuidad entre el histórico martirio del pueblo y el del movimiento peronista en donde el cuerpo masculino es protagonista: en esta sucesión de escenas, es decapitado, fusilado y ahorcado —en un plano contrapicado se ve a un grupo de campesinos colgando de un árbol— mientras se escucha la voz de Fierro-Perón decir: “...estas banderas [se refiere a las tres banderas peronistas: la independencia, la justicia y la soberanía] encierran las memorias de las viejas luchas anhelos y sacrificios que habremos de continuar (...) y si aquí mi queja brota con amargura consiste en que es muy larga y muy triste la noche de la derrota. El enemigo querrá forzarnos al olvido, pero nosotros forjaremos la memoria”.

Los enfrentamientos viriles dentro del cine político poseen dos partes, la primera es la lucha cotidiana dentro de las fábricas y el sindicato, mientras que la segunda es directamente la lucha armada (que analizaremos en la última sección del capítulo). La primera se explicita en el caso de Gleyzer mediante una característica esencial que el filme otorga al militante: la palabra. En una escena en la que Barrera quiere imponer un paro que

beneficiaría a la patronal, la oposición interviene. En el momento en que el sindicalista llama al paro, el delegado de base José Rosales expone y ataca: “compañeros, todos sabemos que los salarios representan hambre, como dice Barrera, pero también sabemos todos que un paro en estos momentos sería de gran beneficio para la patronal que tiene los galpones abarrotados de mercadería. Nosotros (...) nos preguntamos ¿Por qué ese paro no lo hicimos hace más de dos meses? Compañeros: esta es una nueva maniobra de Barrera que ya no es un obrero...” Inmediatamente se desata un enfrentamiento entre los delegados hasta que Barrera contraataca -mediante un plano medio se lo muestra iracundo mirando a cámara, con un retrato de Perón detrás de su silla que parece remarcar la posición oficial del discurso del sindicalista- exclamando: “lo que pasa es que estos agazapados están contra Perón y el movimiento y lo que no vamos a permitir en este sindicato es cambiar la bandera azul y blanca por el trapo rojo” para terminar gritando: “porque hay peronistas y peronistas”¹⁵³. Quedando en evidencia un verdadero duelo verbal entre varones. Luego de la asamblea, Rosales será asesinado al volver a su casa por una patota del sindicato. Esta violencia es un ejemplo del operar de las bandas para-estatales que intervienen en los conflictos internos del sindicato.

El enfrentamiento de los trabajadores y los hombres de poder está representado de diversas maneras en el filme de Solanas. Un ejemplo de dichos enfrentamientos puede evidenciarse en las discusiones con la patronal, suscitadas por el despido de 12 trabajadores. En la escena es notable la diferencia entre los obreros –vestidos con overoles- de los funcionarios intervencionistas vestidos de traje y corbata. En una mesa de negociación, uno de los funcionarios exclama: “la única realidad cierta es la realidad de las cifras, son muy claras en ese sentido, usemos datos precisos (...) pero por favor no hablemos de hambre ¿Quién tiene hambre acá? Yo no conozco a nadie que se haya muerto de hambre.” A lo que Picardía lo interrumpe bruscamente “momentito, no hable así porque

¹⁵³ Resulta interesante como la identidad Peronista es objeto de disputa entre las fuerzas en pugna del filme. Podríamos afirmar que el filme está atravesado por lo que Altamirano Carlos denomina un relato relacionado al “peronismo verdadero” ver Carlos Altamirano “El peronismo verdadero” en *Revista Puntos de Vista. Revista cultural*,. Número 43, Agosto. 1992.

se acaba la discusión”. Los hijos de Fierro también se enfrentarán a la burocracia sindical representada por el delegado Pardal que, de manera similar a Barrera, una vez en la dirección del sindicato se burocratiza garantizando su poder mediante elecciones fraudulentas. El filme presenta una extensa escena donde se metaforiza la elección con una partida de truco entre los grupos en disputa. En el juego, Pardal gana porque siempre tiene el haz de espada, metáfora del poder del régimen militar.

Tanto en *Los hijos de Fierro* como en *Los traidores* la raza es absorbida dentro del marco de lo popular, de ahí que en los grupos de trabajadores subalternos se encuentren retratados trabajadores con rasgos racializados bien definidos. En *Los hijos de Fierro* es el propio Picardía, Cirilo Fuentes, el que proveniente de las provincias como se sugiere en la escena en que se lo ve bajando de un tren, solo con una maleta contemplando extrañado la gran ciudad a la que ha arribado. Será éste personaje, el delegado de base de la fábrica, que pujará para tomar el establecimiento ante el despido de 12 de sus compañeros. En el filme de Gleyzer por otra parte, uno de los delegados de base que llevan a cabo la toma de una fábrica para oponerse a la patronal y a la burocracia de su sindicato posee tez oscura y es el que increpa a los enviados de Barrera gritándoles: “y vos mejor decile a Barrera que ni se aparezca por acá.”

Así, lo que en Nilsson aparece producido por la frontera, en Favio se acerca como iguales y en el cine político se fusiona dentro de la imagen de la clase obrera combativa. Es llamativo que el romance no reserva un papel protagónico para el cuerpo marcado por la raza. Esto puede pensarse si nos enfocamos en el ejemplo del personaje de Picardía. Por un lado es uno de los hijos de Fierro, pero sin embargo no adquiere la misma virilidad que el resto de sus hermanos. Si bien encabeza la lucha dentro de las fábricas su cuerpo expresa diversos arrebatos pasionales o cierto patetismo cómico. En una escena extensa se lo enfoca llorando ante el cadáver de un hijo asesinado durante el Cordobazo, en otra aparece borracho caminando por un camino de tierra para luego caerse dormido al costado y ser robado por un niño del barrio. El exceso de alcohol y de llanto no se registra en los otros dos personajes del filme. Con respecto al personaje de Gleyzer, nunca lo vemos hablar ni discutir. La única escena en la que es protagonista es como torturado por un comando de

tareas vinculado al sindicato de Barrera. Definitivamente estos personajes, con algunos matices que analizaremos más adelante, parecen un tanto rezagados comparados con otros más vinculados a los roles protagónicos.

A lo largo de la narrativa romántica, la constitución de la representación del hombre mítico popular incluye una serie de escenas complejas que ponen la virilidad en cuestión. Se trata de escenas similares a otras propias de los filmes de aventuras Hollywoodenses en las cuales el cuerpo masculino es torturado sin posibilidad de acción alguna. El significado de estas escenas y su rol dentro de la trama romántica es lo que exploraremos en detalle a continuación.

La hora de la prueba: Martirio y Virilidad.

Las escenas de castración operan a través de complicados mecanismos cinematográficos que apelan a la subjetividad del espectador. Si bien dicho fenómeno se presenta en diversos tipos de filmes, en la trama romántica de las películas analizadas aquí adquiere tintes particulares. El hombre mítico popular (representación masculina en donde, como vimos, se condensan diversos discursos de tradiciones culturales y políticas regionales) ocupa un rol claramente activo dentro de la narrativa de los filmes generando, siguiendo el esquema de Laura Mulvey, un fenómeno de identificación, una coincidencia entre mirada masculina y rol activo del protagonista que produce el fenómeno denominado por Mulvey como la constitución de un “Ego idealizado”¹⁵⁴. Según Steve Neal, en la mayoría de las narraciones de aventuras la virilidad es puesta a prueba mediante escenas de desempoderamiento o castración que ponen en suspenso dicho ego¹⁵⁵. Dentro del esquema de un cine social y político, el hombre mítico popular (ya sea como sujeto individual o metáfora de un colectivo) parece atravesar por escenas similares pero que adquieren un significado cercano a la idea de martirio. Esa idea se relaciona con el concepto de “entrega revolucionaria” que circuló entre ciertos sectores sociales vinculados a las organizaciones

¹⁵⁴ Laura Mulvey, Ob. Cit. p.371

¹⁵⁵ Steve, Neal Ob. Cit. Ver capítulo 1

políticas de la época que abogaban por el cuerpo del sacrificio como símbolo máximo del militante.¹⁵⁶ Este cuerpo del sacrificio marcó la diferencia crucial entre la representación de la masculinidad de los grupos del cine político de la época con la de otras afiliaciones cinematográficas. Es bajo esta perspectiva que dichas escenas adquieren su sentido particular.

En *Martín Fierro*, luego de un altercado con un compañero de milicia, el gaucho es estaqueado a la intemperie, en pleno desierto. El plano panorámico enfoca desde arriba el cuerpo del gaucho retorciéndose con sus miembros amarrados a las cuatro estacas. La cámara hace un lento zoom hasta terminar en un primer plano del rostro sufriente del protagonista. En *Juan Moreira*, al principio del filme y luego de la discusión con el teniente alcalde, gracias a los engaños y complicidades con la autoridad del pulpero Sardetti, el gaucho termina con sus pies en el cepo. Un primer plano capta al protagonista contra un muro con sus pies atrapados en el dispositivo y sus brazos atados con cadenas, para pasar directamente a un primer plano del rostro del gaucho ensangrentado por los golpes.

En *Los Hijos de Fierro* es en donde surge más claramente la representación del cuerpo masculino martirizado. El filme presenta una extensa secuencia de escenas en las que el cuerpo de Troxler, el hijo mayor, es sometido por fuerzas del Estado. El personaje es golpeado por un grupo de policías dentro de un sótano. Al ponerle una pistola debajo del mentón, uno de sus secuestradores le dice “mira lo que te pasó por no hablar”; y la boca del

¹⁵⁶ En el funeral de los militantes de la agrupación armada peronista de izquierda Montoneros que habían caído en un enfrentamiento con la policía en Septiembre de 1970, se pudo escuchar los discursos de dos párrocos comprometidos con las causas populares: Carlos Múgica y Hernán Benítez. El primero afirmó: “se comprometieron con la causa de la justicia, que es la de Dios, porque comprendieron que Jesucristo nos señala el camino del servicio. Que este holocausto nos sirva de ejemplo” El segundo enfatizó la idea de entrega: “...si tienen que responder ahora a la requisitoria del Señor ¿has dado de comer al hambriento y de beber al sediento? ellos pueden responder que han dado sus vidas para que en el mundo no hubiera hambre ni sed.”. Eduardo Anguita, Martín Caparrós, *La voluntad Tomo 2/1966-1973 El cielo por asalto*. Buenos Aires, Booket, 2011, p.214 La idea de dar la vida por sus semejantes se vincula con la noción cristiana de mártir; según la antropóloga Eliana Lacombe dicha palabra: “aparece como la categoría privativa para nombrar la muerte del militante del campo popular víctima de la represión estatal o paraestatal. El término mártir representa a la muerte edificante, digna, es la categoría para nombrar la buena muerte” Lacombe, Eliana “Memoria y Martirio: de Camilo Torres a Enrique Angelelli. Un análisis sobre los sentidos de la muerte violenta por razones políticas en el campo católico progresista desde la década del 60 a la actualidad.” En *Estudios en Antropología Social CAS/IDES* Vol.2 nº2. 2012, p.35.

detenido exhibe un hilo de sangre. A continuación, mediante una cámara subjetiva –desde el punto de vista del personaje– se ve a los secuestradores increpándolo para que hable. En el encierro, el hijo mayor afirma “mi mayor miedo no era a la tortura sino a delatar”. En sus reflexiones, podemos ver cómo se interpreta la tortura como la más dura de las pruebas que un revolucionario puede atravesar: “el temor a no poder resistir”, sigue reflexionando el personaje, “comenzaba mi prueba”, “ellos no solo buscaban información sino convertirme en delator, quebrarme como militante, querían demostrarme que era imposible resistir a la tortura. Toda mi defensa era mi voluntad de cansarlos, ganar tiempo, confundirlos, repetirles cien veces las mismas cosas.” Estas palabras son acompañadas por un plano secuencia en el que se lo ve con una bolsa negra en la cabeza siendo trasladado a la fuerza por sus captores a la sala de tortura. Toda la sesión se representa a distancia mediante un plano general donde el cuerpo de los torturadores tapa el cuerpo torturado. Sin embargo, ciertas partes de éste se logran vislumbrar cuando reacciona al choque eléctrico de la picana -método común de tortura-. La escena nos permite interpretar que la picana toca el pecho del detenido y sus genitales mientras uno de los torturadores pone una almohada en su cara para atenuar sus gritos. Luego, la cámara capta las luces que alumbran el calabozo para bajar a los excrementos que reposan en un rincón. Inmediatamente y mediante un ascenso de la cámara, se ve el cuerpo de Troxler estaqueado en el piso -como se hacía durante el siglo XIX- en ropa interior, atado, mientras su voz en over afirma: “jamás mi lengua podrá expresar cuánto he sufrido en ese encierro metido (...) adentro mismo del hombre se hace una revolución metido en esa prisión, tanto no mirar nada, le nace y queda grabada la idea de la perfección.” Estas palabras, junto a la imagen tomada en panorámica del cuerpo del hijo mayor estaqueado, parece asimilar esta tortura a la crucifixión y a un renacer del personaje, cerrando así el sentido del martirio.

Por su parte Gleyzer elabora una escena similar, aunque en ella no podemos escuchar los pensamientos del protagonista, y su cuerpo torturado tiene características específicas en sus rasgos y en la forma en que se lo presenta a cámara. Al montar Barrera la farsa del secuestro, la oposición es acusada por el hecho y comienza a ser perseguido por la policía. Diversas escenas muestran detenciones callejeras, allanamientos ilegales y

destrozos de viviendas, para dar paso a una escena dentro de lo que parece un centro de detención ilegal. Allí, el torturador se presenta haciendo huevos fritos mientras traen a al miembro del grupo de la oposición. Al mismo tiempo que atan al joven obrero, el torturador, blanco y robusto, degusta su comida mirando la escena de parado. El joven es atado a una camilla en donde su cuerpo se expone en todo su esplendor: se trata de un cuerpo esbelto, de tez cobriza que se diferencia del cuerpo decadente y grotesco del jefe de torturas. Éste se acerca y le pregunta: “¿Sos vos el que secuestró a Barrera? ¿Quién más integra tu grupo? ¿Quién decidió la ocupación de FIPESA?”. De fondo se escucha la radio para tapar los gritos de los secuestrados. El cuerpo del obrero se presenta desnudo mediante un plano medio, marca de desempoderamiento. A diferencia del filme de Solanas, la tortura es representada con detalles: los torturadores lo golpean y luego aplican la picana, el cuerpo se retuerce de dolor y los gritos se desprenden de la boca amordazada, en ese instante en la radio comienza a sonar el tema de la banda de rock *Pescado Rabioso* “Pos crucifixión”. Al sacarle las mordazas el torturado afirma “no sé... no sé nada”, lo que produce la ira del torturador que continúa aplicándole descargas eléctricas. Es sugerente la elección de ese personaje del grupo opositor para protagonizar dicha escena. De alguna manera, su cuerpo conjuga la posición subordinada de clase y etnia transformándose en metáfora de todo el colectivo clasista. Sin embargo, como ya dijimos, este cuerpo no puede protagonizar el viaje épico, los efectos de rito de pasaje no operan en ese cuerpo particular sino en el colectivo de varones clasistas. Ese cuerpo particular luego de la escena desaparecerá como si se hubiera sacrificado por la victoria de todo el grupo. A pesar de las diferencias en ambos filmes los torturados mantienen un detalle en común: logran no delatar a sus compañeros y las escenas son un antes y un después en cuanto a organización y toma de conciencia. El mecanismo cinematográfico de identificación y conformación de un ego idealizado pudo haber potenciado las nociones del cuerpo martirizado explicitado en las escenas analizadas. Dichos sentidos funcionan como el momento culminante del rito de pasaje propuesto por la narrativa donde el cuerpo masculino se torna un símbolo abierto de martirio. Algo del orden de lo sagrado cristiano se juega en estas escenas donde el cuerpo trasciende como ejemplo del camino hacia cierta plenitud, hacia cierta conformación identitaria. Sin estas escenas, no podría existir la constitución del hombre mítico popular,

no habría transformación ni (como se evidencia explícitamente en el caso del hermano mayor del filme de Solanas) esclarecimiento militante.

Ahora bien, estas escenas de prueba vinculadas a la tortura adquieren el sentido específico de martirio sólo si el cuerpo torturado es masculino. En caso de ser femenino, el mismo se disuelve transformándose sólo en un episodio violento como puede verse en *Los hijos de Fierro*. La noción de la mujer como un sujeto frágil se evidencia en las escenas vinculadas al secuestro y tortura de la esposa del hermano Menor, Alma. El filme divide las imágenes en dos: la del interrogatorio con un juez y las imágenes de la tortura. Cuando la mujer exclama ante el juez “¿Usted es el juez? Ayúdeme por favor ellos me torturaron, me llevaron de mi casa, tiene que avisar a mi familia me pusieron la picana, me siento mal...” surgen imágenes de un grupo de hombres que tiran a la mujer en la cama desde un plano general elevado, dentro de un sótano oscuro. Si bien no hay detalle se pueden ver el cuerpo de los torturadores y parte del cuerpo de la joven estremeciéndose por los choques —de manera similar a las escenas del hermano mayor—. Luego, el grupo de hombres encierra a la joven en un pequeño armario para posteriormente sacarla y continuar con las torturas. Mientras que en el caso del varón la experiencia de la tortura significa un paso hacia su transformación en el hombre mítico popular, en el de Alma la experiencia sirve para homologarla explícitamente al rol de la cautiva y a la metáfora de una patria ultrajada, como veremos más adelante.

La diferencia de significados del cuerpo del varón y el de la mujer hace que nos detengamos un momento en la cuestión de lo femenino. En el próximo apartado nos centraremos en estos indicios y roles femeninos que evidenciarán la persistencia, pero también las contradicciones, de la simbolización de la diferencia sexual propia del contrato sexual.

Las compañeras: Indicios de lo femenino

Para Teresa de Lauretis, como vimos en el capítulo 1, lo femenino ocupa un espacio pasivo en la narrativa, o representa un obstáculo para el varón protagonista. Sin embargo, la

autora no descarta la posibilidad de que cualquier espectadora pueda identificarse y sentir placer con las figuras masculinas. En las narrativas analizadas en este capítulo es evidente la preponderancia de lo masculino dentro del relato. Ya sea el mundo de los gauchos, o en el de los obreros militantes, el dato central es que es un mundo de hombres. Sin embargo, ciertos pasajes de algunos de los filmes parecen traer problemas a cualquier interpretación tajante al respecto.

Pero partamos de la regla y no de la excepción. El filme de Torre Nilsson parece respetar a rajatabla las limaduras de los excesos emocionales realizados por la élite oligárquica de principios del siglo XX. Un claro ejemplo de esto lo evidenciamos en la reconstrucción de la escena de la muerte del único amigo del gaucho Fierro: el sargento Cruz. En su estadía más allá de la frontera, Cruz contrae viruela y muere trágicamente encomendándole su hijo al protagonista. Al morir su amigo, Fierro aparece en un plano medio con una mueca que parece sugerir un grito silencioso, luego reaparece ante la sepultura de su amigo exclamando “Yo no sé rezar. Te encomiendo el alma de Cruz. Te pido por este hombre que tanto sufrió.” Es interesante comparar esta escena con la que está escrita en la obra de Hernández. Allí puede leerse “Y yo, con mis propias manos; yo mismo lo sepulté, a Dios por su alma rogué, de dolor el pecho lleno, y humedeció aquel terreno el llanto que derramé” Esta expresión de sensibilidad desaparece en el filme.

Aún más: la férrea división sexual que presenta el filme se explicitan en los pasivos roles de las dos mujeres importantes del filme: la mujer de Fierro y la cautiva (Graciela Borges). La primera se presenta exclusivamente en el ámbito doméstico con un humilde vestido blanco cocinando. Es ella la que llama a la familia a comer y luego sirve el alimento a sus hijos y a su marido. Su único diálogo dentro del filme es cuando comenta sobre sus hijos: “No me quejo, no sé qué haría sin ellos” a lo que Fierro le pregunta “¿Y sin mí?” La mujer a modo de juego contesta: ¿Sin vos? Sin vos sí sé lo que haría”. Más tarde, luego de verificar que la comida está lista, anuncia: “Bueno juntá la hacienda que hoy se van a chupar las manos” haciendo gala de su destreza culinaria. Un dato importante son las escenas de caricias y abrazos entre ella y el protagonista que excluyen besos apasionados. Con la leva, la mujer de Fierro desaparece. Es una de las tantas posesiones que el gaucho

pierde culpa de la injusticia. Al encontrarse con un vecino, luego de escaparse del fuerte de frontera, el gaucho le relata: “el juez me había prometido que cuidaría a mi mujer y mi hacienda hasta que vuelva. (...) seguramente se ha ido en busca del pan que no he podido darle”

La otra mujer, la cautiva, aparecerá luego de la muerte de Cruz cuando el gaucho emprenda la vuelta. La relación con este personaje es importante porque representa la puesta en orden de la división de etnia y de género. La cautiva se encuentra siendo azotada por un cacique, quien ha llegado a la crueldad de matar al hijo de la mujer. Se trata de la mujer cristiana sojuzgada por el otro étnico cruel. Será Fierro quien la rescate de su amarga realidad, y la lleve de vuelta a la civilización. La relación entre ambos personajes, si bien roza una atracción, nunca llega al romance. La fidelidad de Fierro a su mujer, aunque hayan pasado 10 años, clausura cualquier posibilidad romántica con la cautiva. En una escena en donde, al anochecer, ambos reposan en el campo, las miradas cómplices de los dos se clausuran cuando el protagonista, al contarle sus penurias, exclama “diez años pensando en ella”, y se duerme. Finalmente, deja a la muchacha en un pueblo y va en busca de sus hijos. Los roles de género propios de la modernidad vinculada a la diferencia de las esferas pública y privada, son representados sin contradicciones en la narrativa de Torre Nilsson.

Por otro lado, es interesante el caso de *Los hijos de Fierro* en el sentido de que la simbolización de la diferencia sexual es tan férrea como en la de la propia narrativa de *Martín Fierro*. La estructura de familia macro –el movimiento– y micro –la familia de los hijos de Fierro– analizada más arriba establece rígidos roles para los hombres y las mujeres. La figura femenina, si bien aparece en diversos planos de manifestaciones o en la escena inicial de la murga popular, se caracteriza por encarnar un rol preponderantemente doméstico. En un tramo del filme la voz en off del testigo afirma: “sería injusta la memoria si no dice, por lo menos, las mujeres resistieron en el trabajo y la casa y encendidas como brasas a sus hijos sostuvieron” para luego refiriéndose a la esposa de Picardía: “yo recuerdo que me dijo: mi lucha es poner la mesa”. Es interesante cómo las figuras femeninas no hablan por sí mismas, como si lo hacen los varones: es el locutor –el testigo varón– el que reproduce su voz. Así, el filme presenta una representación femenina vinculada al mundo

doméstico y dependiente, omitiendo la creciente participación de las mujeres en la esfera laboral y la política por aquellos años.

Hacia el final de la película, el Hijo Menor debe rescatar de su cautiverio a Alma que había sido torturada y privada de su libertad. Los planos del joven arengando a las masas se contraponen a los de la joven con los ojos vendados poniéndose de pie, en el sótano donde la han llevado, y cubriéndose con una sábana. El joven desciende por unas escaleras hacia el centro de detención ayudado por una antorcha que disipa la oscuridad del lugar. Mientras busca a Alma puede escucharse su voz en over que dice: “Vamos suerte, estamos juntos desde que nacimos y ya que juntos vivimos sin podernos dividir yo abriré con mi cuchillo el camino para seguir.” Armado con una pistola el hijo menor observa los cuerpos torturados y sin vida de otros militantes encadenados a paredes, hasta que finalmente encuentra al captor de Alma y se trenzan en combate. Al salir victorioso, ayudado por Alma, la rescatará completando la metáfora de la Nación y el cuerpo femenino como objetos a modificar y posesiones a disputar por la mano del hombre. Se trata de un nuevo rescate de una mujer, pero esta vez en las profundidades del infierno. El héroe se interna en e invocando a los dioses de la suerte para rescatar a Alma (símbolo de la patria) del aparato represivo del régimen militar.

Ahora es el momento de centrarnos en las excepciones de la regla. En este sentido el Moreira de Favio presenta todos los desbordes emocionales que en Fierro se ausentan. Ya hablamos de los excesos de ira que lo llevan a asesinar, pero paralelamente a estos, el gaucho demuestra otro tipo de sentimientos. Cuando vuelve de las tolдерías y se reencuentra con su hijo, un plano contrapicado lo toma abrazando al niño mientras las lágrimas caen por sus mejillas, con una sonrisa acaricia al pequeño con su rostro tiernamente. Con su mujer el reencuentro se da mediante un beso apasionado en la boca (detalle que en Fierro nunca sucede, quizás por escrúpulos de la censura). Por otro lado, el cuerpo de Moreira presenta poses relajadas que lo apartan de la postura viril canónica de Fierro. En la escena en donde el protagonista vuelve de las tolдерías más allá de las fronteras al rancho del Tata viejo (el padre de su mujer), se ve al gaucho tirado en una cama junto a un perro. En esta escena se muestra el cuerpo del protagonista, en plano medio,

comiendo y bebiendo hasta quedarse plácidamente dormido mientras por una ventana del rancho se filtran las últimas luces del atardecer. En la búsqueda de Favio, de mostrar como sublime lo que es humilde se produce una imagen donde lo viril deja paso a lo placentero, a lo relajado, que difiere de las escenas de violencia rotundamente.

También el cuerpo del gaucho de Favio agoniza. Luego de salir herido del incidente en la estancia del doctor Maraño, Moreira es trasladado a un refugio donde es cuidado por un curandero. El cuerpo está cubierto de sudor, respira agitadamente y pierde la conciencia sin antes comunicarle a su “cumpa” Andrada que hizo lo correcto y que él tenía razón al negarse a matar por encargo. Como ya vimos Andrada es el límite moral del gaucho, y es el que lo acompañará hasta su muerte en la hostería “La estrella”. No obstante, Favio se cuidó bien de no traspasar la barrera homosocial saltándose un fragmento de la obra original del folletín donde ambos gauchos se besaban en la boca. En la obra original en un fragmento podía leerse:

“Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente; una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños.”¹⁵⁷

Claramente dicha escena hubiera significado una disrupción en el horizonte de expectativas del público de la época, y un “atentado” a la representación del cuerpo del sacrificio en sintonía con el cine político.

Si los excesos emocionales y las poses pasivas del gaucho son la excepción, la representación de Vicenta, la esposa del protagonista, reinstaura la férrea regla de la división simbólica de los sexos. Como afirma Josefina Ludmer, Favio eligió suprimir y reducir toda la historia de Vicenta a la imagen de una “...santita popular rodeada de velas, (...) con una manta negra, de luto eterno como las mujeres sicilianas, es únicamente la

¹⁵⁷Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira* On line Libros dot, 1880, p.58.

madre que reza y sufre.”¹⁵⁸ Mientras el cuerpo de Vicenta es altamente asexuado -los rasgos de su cuerpo se invisibilizan debajo de su túnica negra- el cuerpo de Laura, la prostituta de la hostería, aparece atractivo -la joven lleva un vestido al cuerpo-. Moreira pasa por ambas, va de su “esposa santa” cuando está dentro de la legalidad, hacia “la puta” cuando se encuentra fuera de la ley. En el film, el paso de una mujer a otra es motivado por una imposibilidad: la del gaucho de estar con su mujer debido a su persecución por parte de la ley (algo similar encontraremos en el capítulo 6). En una época en donde se estaba cuestionando la doble moral masculina dentro de las familias argentinas y donde ciertos grupos políticos de izquierda defendían la monogamia como forma superior de la familia, este no es un detalle menor.

La figura femenina dentro del filme de Favio no se agota con la dicotomía entre la santa y la puta. La película juega con la imagen siniestra de lo femenino cuando irrumpe la representación de la muerte. Es en los delirios de la fiebre durante la agonía del gaucho (luego del incidente en la mansión del doctor Marañón) en donde el protagonista se encontrará con la “pálida señora”. *La Parka* (Alba Mujica) se presenta como una anciana de traje de luto de ojos negros, con un rostro pálido, pelo negro alisado hacia atrás y sin cejas. La misma busca a Moreira (mediante *traveling* de acompañamiento) por un monte lleno de largos yuyos, con una lenta paciencia. Moreira se encuentra escondido en los matorrales, con su cara ensangrentada y cubierto de sudor. Es interesante cómo esta representación femenina es la puerta hacia una reflexión filosófica pesimista y oscura de la vida. La muerte es la que le advierte al gaucho que la luz es una ilusión: “siempre es noche mi hijito tan solo el chispazo de un yesquero es ese sol al que te querés aferrar. Todo es tan solo una noche inmensa infinita en el gran todo. Ni sol ni luz tan solo una ilusión.” Cuando la muerte encuentra su objetivo, lo lleva a caballo por un largo sendero rodeado de tinieblas. Entonces, Moreira pregunta si no hay una oportunidad. La Parka con la mirada perdida y rozando una hermosa flor roja por su barbilla comienza a recitar: “Debajo de un pino verde junto al cristalino arroyo dormía una hermosa niña que entre los labios tenía un

¹⁵⁸ Ludmer, Josefina Ob Cit. 1995, p. 13.

clavel como no hay dos. Sigilosa me acerqué, como me suelo acercar, y no alcanzó a despertar cuando la flor...le robé” De esta poética manera, la muerte le comunica que definirá la situación mediante una partida de truco. A través de un plano general se ve a los dos personajes enfrentados en la partida dentro de una habitación llena de velas. El gaucho logra vencer a la muerte, pero inmediatamente ésta se aparece parada sosteniendo a su hijo entre sus largos y pálidos brazos diciendo “No sé perder”: su hijo había muerto de viruela. No es un dato menor que sea una figura femenina la que ocupe este lugar siniestro en la narrativa. La muerte aquí parece tener el porte de los seres monstruosos de las grandes narrativas épicas griegas como la esfinge en Edipo Rey.

Si bien el filme de Gleyzer también nos presenta un universo masculino vinculado al mundo del trabajo y la militancia, las figuras femeninas adquieren cierta importancia mediante la representación de determinadas experiencias que parecen vincularse a problemáticas exclusivas de las mujeres de clase trabajadora. En estas experiencias, las figuras masculinas ejercen comportamientos vinculados a la vida en pareja que varían en su “calidad moral” según el grupo al que pertenezca el varón -al sindicalismo de base o al sindicalismo burocratizado-.

En la escena en la que Carmen (Sara Bonet), esposa de uno de los dirigentes combativos y miembro de la agrupación, debe someterse a una revisión médica para conseguir trabajo en una fábrica puede observarse cómo la representación de problemáticas de las mujeres de la clase obrera es enfatizada mediante un juego de cámaras. La escena inicia con un plano general de la pareja caminando por la vereda hacia la fábrica. La misma se transforma –mediante montaje– en un plano subjetivo que se posa en el marido viendo a su mujer –que posee una mirada de angustia y resignación–, mientras le dice: “te espero en la esquina”. La cámara se desplaza por la izquierda alejándose de la mujer que se adentra en el edificio. Una vez en el consultorio, toda la experiencia se representa por medio de planos generales. La revisión de Carmen y de otra mujer más joven adquiere características de abuso por parte del médico: al preguntar si las mujeres tuvieron enfermedades venéreas el mismo mira a la muchacha y dice: “¿Segura?”, para después observarla y tocar uno de sus pechos. Luego, mirando la panza de Carmen, pregunta

“¿Tenés hijos vos?” La mujer contesta “No, doctor” Y éste la increpa “¿Y estas arruguitas en la panza? ¿Qué son? ¿Estás segura que no mentís? Vos bien sabes que no tomamos mujeres casadas y con hijos”, mirándola inquisitivamente. Después de esta experiencia, la mujer, traumatizada y humillada (mientras se viste se puede ver su rostro llorando) encuentra a su marido en la puerta de la fábrica. En el momento del encuentro el plano subjetivo ocupa el punto de vista de Carmen, observando, junto al espectador, la cara del marido que preocupado pregunta: “-¿Qué pasó ¿no te tomaron?-.”. El marido se presenta preocupado, esperando a Carmen en la puerta pero ignorante del significado humillante que tiene la revisión para ella. Finalmente, la cámara con un plano general, capta cómo la pareja emprende el camino a casa abrazada.

Este modelo de pareja parece diferir de la integrada por Barrera y su amante Paloma, quien lo acompaña en su autosequestro. Mediante un juego de cámaras similar al de la revisión médica, el filme nos presenta una escena en donde Paloma recuerda su experiencia con un aborto clandestino¹⁵⁹. El cuerpo de la muchacha se resiste, no quiere caminar. Barrera le insiste “Vamos, no tengas miedo” y ambos ingresan a una deteriorada pensión. Antes de entrar al improvisado “quirófano”, Barrera le promete que la esperará y la mujer entra en un cuarto atravesando una cortina de plástico. El plano detalle de la cortina es el punto de llegada y partida de la operación clandestina, toda la experiencia de la joven sólo puede suponerse ya que se la alude con una elipsis que permite imaginarla.¹⁶⁰ Finalmente, mediante un plano general, se ve a Paloma salir desorientada y dolorida, buscando con la mirada a su amante ausente. Desilusionada se abraza a un mástil por un momento y camina hacia la salida de la pensión y es ahí cuando se adopta un nuevo plano subjetivo. La muchacha –y el espectador junto a ella– avanza por un pasillo hacia la calle

¹⁵⁹ La idea del aborto como experiencia traumática fue representada en otras películas como *Maternidad sin hombres* de Carlos Rinaldi de 1968, *Tres veces Ana* de David José Kohon de 1961, en todas ellas las mujeres parecen ser castigadas por las decisiones que llevan a cabo –Bajo la insistencia del varón–. Pero en la película de Gleyzer esta escena representa una traición más de Barreda esta vez en su vida privada hacia Paloma. Karina Felletti, “El control de la natalidad en escena: Anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta.” En Isabella Cosse, Karina Felletti y Valeria Manzano (editoras) *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Ob. Cit. 2010

¹⁶⁰ Es una forma de tiempo cinematográfico en la que se suprime una parte del relato que el espectador debe suplir con su imaginación.

donde se ve el río y a Antonio Corrales (Raúl Fraire), mano derecha de Barrera, sentado en el capot de un Chevrolet rojo. Antonio le explica entonces la ausencia de su pareja. El protagonista se presenta en el ámbito íntimo también como un traidor: traiciona a su novia de la juventud, traiciona a su mujer y a Paloma utilizándola para sus intereses y negándole el afecto. Ante este modelo de representación de pareja, surge el modelo de la “pareja obrera” que funciona como modelo moral y podría vincularse a lo que Isabella Cosse denomina “Pareja Militante”, ya que tanto Carmen como su marido son militantes de la tendencia clasista. Este tipo de vínculo amoroso había cobrado importancia en el período, se trataba de una relación en donde se buscó “...compartir un compromiso preciso con la entrega revolucionaria”¹⁶¹ Por último, es necesario resaltar el detalle de la cámara subjetiva posada en el punto de vista de la mujer. El espectador/a puede tomar el punto de vista tanto de Alma como de Carmen. En las otras obras este recurso no existe, las mujeres son representadas por planos medios, generales o primeros planos, pero nunca desde la cámara subjetiva. Si bien es un detalle menor, no deja de ser muy significativo e invita a pensar de qué manera Gleyzer y su grupo se acercaron a visibilizar a la mujer y a poner al espectador en su lugar (aunque sea brevemente).

A pesar de las ambigüedades y las excepciones la simbolización de la diferencia sexual dentro de la trama romántica parece volcar sobre la figura masculina un rol protagónico potenciado mediante el Ego idealizado. Al final de las narrativas se dará la transformación del protagonista masculino en el hombre mítico popular, un símbolo de las luchas por la liberación nacional o un ícono de la patria vinculado a la función paternal.

Fin del viaje. El Hombre mítico popular: el guerrillero, el mártir y el padre conciliador.

En las cuatro películas el cuerpo masculino se transforma a lo largo del viaje. La conclusión de la epopeya desembocará en tres representaciones masculinas diferentes: el

¹⁶¹ Isabella Cosse, Ob. Cit. 2010. p.142

padre conciliador en el caso de Nilsson, el mártir en el caso de Favio y el Joven guerrillero en Solanas y Gleyzer.

En el Caso de Nilsson, se recrea casi a la perfección la idea de vuelta reconciliadora que transformará a Martín Fierro de un delincuente violento en un padre amoroso lleno de consejos “civilizados” para con sus hijos. Al volver al pueblo, en una corrida de caballos, el gaucho encuentra (por obra del destino) a sus dos hijos y al mismísimo hijo del sargento Cruz, Picardía, al cual adopta como propio. En un plano medio se ve al envejecido gaucho (su pelo ha pasado de negro a gris) avanzando mediante travelling para abrazar a sus dos, ya adultos, muchachos. Un primer plano toma las únicas lágrimas permitidas del gaucho: las del reencuentro con su paternidad. Este reencuentro y suturación de aquel mundo destruido por la leva y el maltrato del poder son acompañados por un abandono explícito de la violencia. A la hostería donde los hijos le cuentan sus propias aventuras llega un moreno con una guitarra. El viejo gaucho se percata del recién llegado y como motivado por un presentimiento lo invita a pagar. Se establece así un duelo entre hombres, ya no con cuchillos sino con guitarras. Acompañados del instrumento ambos paisanos cantarán sobre las penurias de la ley, las injusticias cometidas sobre los débiles que no pueden escapar de aquella “tela de araña”, la voluntad divina y su forma de ordenar el Universo, y por último el moreno develará sus intenciones. En una de sus payadas este personaje canta los siguientes versos “de mi madre diez hermanos/ de mi madre diez hermanos fueron los que así nacieron/ más ya no existe el primero y el más querido de todos/ murió por injustos modos en manos de un pendenciero.” El moreno es hermano de aquel que Fierro había asesinado, duelo mediante, cuando escapó de la leva. Claramente este desenlace podría significar la irrupción de un nuevo duelo violento por venganza y en defensa del honor (del moreno para con su hermano derrotado). Sin embargo, Fierro que ha pasado por su larga odisea contesta con una copla: “Primero fue la frontera por persecución de un juez/ los indios fueron después y para nuevos estrenos/ ahora son estos morenos para alivio de mi vejez./ Más cada uno ha de tirar en el yugo en que se vea/ yo ya no busco pelea las contiendas no me gustan/ pero ni sombras me asustan ni bultos que se menean.” Inmediatamente el gaucho se levanta, pero antes de producirse cualquier encuentro, los

hombres de la hostería disuaden al gaucho y éste parte con sus hijos.¹⁶² Así, al igual que en la novela de Hernández, el gaucho es redimido e integrado al proyecto de Nación de principios del siglo XX y, pantalla mediante, en el discurso nacionalista de la dictadura de Onganía.

No hay vuelta, redención ni integración en el caso de Moreira. El trayecto transitado por “la sombra de Fierro” tendrá como destino estrellarse contra un muro blanco, metáfora recurrente del director para representar aquello inalcanzable¹⁶³. No obstante, este desenlace no será trágico, el acento de las últimas escenas del filme de Favio no parecen querer remarcar la victoria del mundo sobre Moreira, sino la transformación de éste en leyenda eterna. Al discutir con los representantes del partido autonomista, Moreira decide abandonarlo y jurar lealtad al partido nacionalista dirigido por el doctor Marañón. Sin embargo, el partido autonomista gana las elecciones y un grupo de funcionarios le piden al doctor Marañón que entregue a Moreira.

Gracias a la tortura de Segundo Compadre, la tropilla alsinista averigua que el gaucho se encuentra en la hostería “La estrella” y rodea la zona. El gaucho se sabe atrapado, su cuerpo (en camiseta blanca y calzoncillos largos) vaga por la habitación intentando pensar qué hacer. Su acompañante, Laura, se acurruca en la cama llorando, balbuceando “no quiero morir”. El gaucho grita a los policías que dejará salir a la mujer, rápidamente abre la puerta y empuja a la joven hacia fuera. Ahora está solo, mira por un pequeño ventiluz el sol del amanecer. “Con este sol” dice, toma su pistola, su facón, y grita “¡Acá está Juan Moreira carajo!” iniciando un combate épico.

¹⁶² A mediados de la década del 40 el escritor Jorge Luis Borges escribió el cuento *El fin*. En el mismo le daba un final diferente al personaje de Hernández. Borges llevaba la violencia de Fierro hacia el mismo final: luego de encontrarse con sus hijos regresaba a buscar al moreno y en un duelo acaba muriendo. Así Borges provocativamente denuncia el corte y las razones de estado que llevaron al autor a aquella transformación del protagonista (cuando Hernández publica la primer parte era un ferviente opositor al gobierno de Sarmiento-1872- y cuando publica *La Vuelta* es funcionario de Avellaneda-1879-)

¹⁶³ En palabras de Sergio Wolf: Dar el salto, por otro lado, va a ser la constatación de una imposibilidad, la transición que no puede materializarse. (...) No es casual el empleo metafórico del muro a escalar con que clausura El romance. y Juan Moreira. Ese muro no logrará ser trepado, muriendo en el intento. Sergio Wolf. “Leonardo Favio la intuición del tiempo” en Sergio Wolf (Comp.) Ob Cit. 1992.

Al llegar a un muro blanco e intentar cruzarlo, el gaucho termina gravemente herido por el cuchillo de la bayoneta de un oficial. Moribundo, Moreira le dispara a su ejecutor, se saca la bayoneta de la herida, se desliza por el muro sólo para, con sus últimas fuerzas, volverse a parar y -como queriendo apuñalar al destino- transformarse en leyenda (la imagen del protagonista se ensancha volviéndose un ícono en un fondo negro). Podríamos pensar que esta muerte entró en sintonía con la idea de la entrega de la vida, mediante la lucha contra el poder. Quizás por esto las tomas en contrapicado del héroe agonizando marchando hacia el muro se alternan con primeros planos del protagonista mirando a la cámara sonriendo. La mirada a la cámara es la forma más directa de apelación al espectador¹⁶⁴. Así Moreira se presenta como un ejemplo a seguir, un personaje que interpela al público no desde una narración realista sino mediante la fábula popular¹⁶⁵. Esta constitución de Moreira mártir lo transforma en uno de los ejemplos más acabados del hombre mítico popular.

Esta figura tendrá matices en la narrativa de Solanas y Gleyzer. Dichos matices se corresponden a los posicionamientos políticos de dichos realizadores. En la película de Solanas, centrada en la narrativa del peronismo de izquierda, el cuerpo del sacrificio formado a través de la resistencia y la tortura logrará quebrar a la dictadura. Será con el encuentro de los hijos con “su padre” que el filme marcará la victoria del pueblo sobre el régimen y su final. El cuerpo de la militancia revolucionaria se representa en las diversas acciones protagonizadas por los hijos del líder: Picardía se ve involucrado en las batallas populares del Cordobazo, el hermano menor se vuelca junto con el mayor a la lucha armada representada en el filme por pequeñas escenas en las que un grupo dentro de un auto asesina a un empresario, o en la que se ve al hermano mayor portando un fusil alrededor de un comandante (que representa a Lanusse), mientras las masas avanzan por un amplio escenario cerrado. Como vimos, será el hijo menor el que liberará a la patria personificada en su compañera Alma.

¹⁶⁴ Francesco Casetti, *El film y su espectador*. Barcelona Ediciones Cátedra, 1984, pp.77-124

¹⁶⁵ Aguilar, Gonzalo “En busca del pueblo, Juan Moreira de Leonardo Favio” Disponible en: http://www.lafuga3/dossiers/dossier_festivales/en_busca_del_pueblo_sobre_leonardo_favio. Última entrada: el 17 de Agosto, 2011.

En Gleyzer, el joven guerrillero aparecerá claramente en la última escena. Luego de haber ganado las elecciones, Barrera vuelve a la ciudad. La farsa ha acabado y le ha dado buenos resultados: el autosequestro provocó una ola de simpatía que, junto al fraude, le posibilitaron renovar su cargo. Además, le permitió deshacerse de los opositores, que fueron perseguidos y torturados inculcados por el supuesto delito. Cuando Barrera se dispone a festejar con sus allegados en su local la victoria, irrumpen tres jóvenes armados y lo matan. El grupo arroja sobre el cadáver del burócrata volantes de las Fuerzas Guerrilleras Argentinas. Mientras se escucha el comunicado, se ven imágenes de manifestaciones callejeras. Así, ambas películas completan su narrativa llevando a su héroe colectivo, justa violencia mediante, a la victoria. En todas las obras analizadas el viaje es garantía de transformación y resolución exitosa del conflicto.

Con el desenlace descrito en los cuatro filmes se termina de conformar la representación del hombre mítico popular. La misma posee los elementos de enaltecimiento de los sectores populares propios de la cultura de masas argentina, pero altamente politizados. Ya sea como representante canónico, o como rebelde justiciero los protagonistas de los cuatro filmes aúnan la masculinidad a un sentido de patria popular. Una masculinidad de trabajo, de sacrificio, objeto de la violencia de un mundo que busca someterla constantemente por la fuerza de la codicia y el abuso del poder público representados por otros hombres de y para el poder. Serán las víctimas masculinas sometidas al martirio de la tortura las únicas capaces de reflexionar sobre su condición y forjar una virilidad mítica popular capaz de imponerse sobre el poder. Lo mítico se da por el carácter de rito de pasaje que adquiere la narrativa. Una vez sorteadas todas las pruebas, el varón se transformará en el hombre mítico popular y liberará la patria.

Recapitulando:

La trama romántica proporsionó una forma de hilvanar historias relacionadas con los “grandes temas” vinculados a la identidad nacional y su desarrollo histórico, que permitía su combinación tanto con la literatura gauchesca como con las representaciones del cuerpo del sacrificio de la subcultura política para constituir una representación

masculina mítico popular. La misma se mantuvo dentro de los marcos de una simbolización de la diferencia sexual en la cual lo masculino es sinónimo de acción mientras que lo femenino de pasividad y paisaje. Se trata de un viaje homosocial de transformación donde el cuerpo del varón popular es sometido a diversas pruebas que lo llevan a la confrontación con otros hombres. Estos “otros” pueden caracterizarse por ser amigos o enemigos, definiéndose sus rasgos mediante tópicos de una estructura binaria que separa a los sectores de poder (gobernantes, empresarios, militares, sindicalistas burócratas) con los sectores populares (gauchos, trabajadores, militantes) ya presente en la cultura de masas argentina. Así lo masculino se constituye mediante coordenadas de clase, raza y nacionalidad que atraviesan la problemática de la virilidad en una compleja interacción homosocial compuesta por lazos de amistad y violencia. El cuerpo popular heroico termina de configurarse en las escenas vinculadas a la tortura, a la desvirilización máxima, a la prueba definitiva. Se trata de una instancia en la cual se pone en juego lo sagrado, la transformación del cuerpo masculino en símbolo del martirio, del sacrificio por un bien superior, evidenciando la influencia del discurso cristiano dentro de los sectores de la izquierda más allá de las afiliaciones y distancias con el peronismo. Se trata de puntos de inflexión de los cuales emergerá el hombre mítico popular constituido de forma completa. La mujer en general ocupa lugares vinculados con el espacio doméstico como la esposa de Fierro o la de Moreira, aunque también podemos encontrar obreras con problemáticas específicos de la mujer subalterna, participando de asambleas como en el caso de Gleyzer o representaciones femeninas fantásticas como la de la parka en Moreira, pero que no se encuentran en el centro de la narrativa. Por último esta estructura completa su sentido narrativo a través del triunfo del hombre sobre el mundo. No hay dudas de la capacidad de lo masculino para imponer un orden social justo a través de la virilidad adquirida mediante el viaje de empoderamiento.

Los filmes que hilvanaron sus narrativas con la trama trágica, en cambio, depositaron ciertas ansiedades vinculadas a la castración de la virilidad dentro del marco determinado por la desigualdad social y las aspiraciones de ascenso de la clase media. En vez de representar una resolución triunfal del hombre sobre el mundo que lo rodea, la trama

trágica exploró la agonía de la derrota, el deseo sádico de someter a otros y una recurrente postura masoquista ante la imposibilidad de trascender. En el terreno de los afectos, no estaba tan claro si el héroe se alzaría victorioso sobre las fuerzas que lo azotarían, ya no había garantías de finales felices como veremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4: MASCULINIDADES TRÁGICAS

Si en el Romance nos encontramos con la reafirmación de Narciso en su plenitud masculina es decir, un héroe que impone una virilidad mítica popular ante un mundo signado por desigualdades sociales, en la trama trágica Narciso se topa con aguas turbias productoras de imágenes castradoras de la (su) virilidad. Ésta ya no está garantizada por la voluntad del hombre popular; bajo los designios de la tragedia prevalece la puesta en cuestión de las capacidades varoniles de obrar y de vencer en un mundo desigual. Podríamos decir que los filmes a analizar exploran a los “insatisfechos” y a los “no suficientemente hombres”, aquellos que no cumplen (por una u otra razón) con el mandato de poseer una virilidad completa y satisfactoria. Así se mantiene el binomio entre ricos y pobres acuñado por la cultura de masas del siglo XX, pero aquí no se explora tanto una superación del mismo sino más bien la presencia de un deseo de poder económico, social y sexual siempre frustrado.

En filmes de Leopoldo Torre Nilsson como *Los siete locos* y *Boquitas pintadas* de 1973 y 1974, se impone una jerarquía homosocial férrea que separa a los hombres exitosos vinculados a la riqueza y el poder de los sometidos, sumergidos en el sistema productivo. El dinero funciona como el objetivo a alcanzar por parte de estos últimos pero siempre buscando atajos (inventos, grandes planes políticos, alianzas matrimoniales), búsqueda de escapes que terminan en meras ilusiones. La frustración proviene de otros tópicos en filmes como *La tregua* estrenada en 1974 de Sergio Renán y *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca* y *Nazareno Cruz y el lobo* estrenadas en 1967 y 1975 de Leonardo Favio. El amor y las pasiones prometen a los protagonistas la plenitud, una nueva vida lejos de la rutina, pero solo se produce la expulsión de los amantes del mundo viril o la frustración y derrota definitiva del protagonista.

Ambos tópicos funcionan dentro de un juego entre lo viril y lo no viril donde los varones se presentan sin control de la situación que los sobrepasa, humilla, manipula, maldice o frustra. Desde el punto de vista narrativo irrumpe cierta sospecha, cierto

pesimismo en cuanto al rol del varón dentro de las historias. La no satisfacción sexual y social genera ilusiones omnipotentes o relaciones afectivas que no obstante también quedan truncas. Desde la imagen, abundan las poses arrojadas a la agonía que por momentos exploran el masoquismo, pero en la mayoría de los casos la impotencia absoluta ante los acontecimientos.

En el corpus de filmes seleccionados podemos encontrar dos formas de organizar la tragedia: en Nilsson y Renán las poses agónicas, castradas y sometidas se encuentran dentro de una secuencia de frustración, ilusión y derrota que marca un camino descendente de los protagonistas, un camino de disolución. En Favio, en cambio, esa secuencia no aparece claramente. Los protagonistas no parecen frustrados, su derrota es paulatina y por momentos heroica. Además, la masculinidad de los personajes del director mendocino parece portar cierta dualidad animal que juega como reflejo viril (en el caso de Aniceto) o no viril (en el caso de Nazareno) de los personajes. Más allá de estas diferencias las películas propondrán una desfiguración de la potencia masculina y, paralelamente, el surgimiento de representaciones femeninas mortales, castradoras o independientes.

Frustración, ilusión y derrota.

Los frustrados

Es interesante la estrategia de Leopoldo Torre Nilsson de ubicar sus tragedias en un contexto histórico bien definido: la década del 30. También es evidente otra: el hecho de haberse nutrido de un corpus literario de autores como Roberto Arlt y Manuel Puig. Ambas estrategias, según Gonzalo Aguilar, respondieron a la preocupación del director por los orígenes de la violencia política argentina¹⁶⁶. Pero desde una perspectiva de género es sugerente cómo el contexto (signado por la crisis económica) permitió la puesta en foco del hombre como un ser agónico, sometido y castrado por las reglas de un mundo donde la virilidad es asociada con la posesión de dinero, el trabajo lo es con el sometimiento, y se

¹⁶⁶ Gonzalo Aguilar, "Un cineasta entre escritores" en María Del Carmen Vieites (compiladora) Ob. Cit. 2002.

sueñan con formas de ascenso social (mejor estatus económico y viril) alternativas e ilusorias.

En *Los siete locos*, Remo Erdosain (Alfredo Alcón) es un inventor frustrado, atrapado en una vida monótona, con un matrimonio sin deseo y un trabajo rutinario conseguido gracias a las gestiones del primo de su mujer Barsut (Héctor Alterio). Erdosain parece ocupar un lugar subordinado dentro de la jerarquía homosocial de la clase media a la que pertenece. En las primeras escenas del filme, en el cual se representa la cena de despedida de soltero del protagonista, podemos evidenciar cómo constantemente el protagonista se siente interpelado y evaluado por Barsut, quien le tiene envidia por el inminente casamiento del protagonista con su prima. Herido ante el hecho de que la joven haya elegido a un “infeliz” y no a él, en voz alta, al lado del protagonista, el futuro pariente exclama “Y yo me pregunto, qué le habrá visto a este infeliz para enamorarse de él.” Ante esta agresión, Erdosain reacciona de forma masoquista preguntándole: “¿Y en la cara se me nota que soy un infeliz?” Entonces, el personaje de Alterio contesta cínicamente: “No en la cara no.”

Esta asimetría es más de apariencia que real: ambos personajes están sojuzgados como miembro de una clase media en un contexto de crisis económica. Lo que los separa es que Erdosain busca dinero en sus inventos que simbolizan un “espacio mágico” de producción por fuera del trabajo formal¹⁶⁷, mientras que su futuro pariente es plenamente consciente de la futilidad de esos espacios y posee una actitud resignada con su trabajo formal que deriva en sadismo. Esta compleja relación entre ambos puede evidenciarse en una escena posterior a la mencionada cuando dos ayudantes de los experimentos científicos de Erdosain especulan con las posibilidades que dicha tarea les depara (en cuanto a dinero y estatus social) y Barsut los increpa “Soñar soñar es lo único que saben.” A continuación, con ira, golpeando la mesa y derramando el postre, exclama: “¡La solución está en el trabajo! y eso lo va entender Erdosain cuando esté firme en el yugo de la azucarera y se deje de todos esos inventos y macanas”. De esta manera el personaje parece imponer cierta

¹⁶⁷ Esta noción de espacios mágicos por fuera del sistema de producción es elaborada por Ricardo Piglia en el prólogo de la obra de Luis Gusman *El frasquito* de 1973. Luis Gusman *El frasquito*. Buenos Aires: Noe, 1973

verdad sobre el mundo mediante dos palabras claves “soñar” y “yugo”. Soñar representa precisamente ese espacio donde se busca dinero fácil y libremente, algo no regulado por los tiempos habituales del trabajo, mientras que el yugo es precisamente el sometimiento al sistema productivo rutinario, al orden (que puede vincularse con la vida adulta de un varón en contraposición a la flexibilidad del joven) que el propio Barsut sufre. La violencia del personaje de Alterio denota un placer sádico de destruir las ilusiones de libertad de Erdosain y sus compañeros. Placer que se grafica brutalmente cuando aquel recoge el helado derramado sobre la mesa diciendo “Nada de lo que cueste guita se tira muchachos ¿Eh?” En ese momento, Erdosain lo increpa “¿Por qué no chupás la mesa también?” Alterio acerca su boca y chupa el postre derramado para luego mirar desafiante al protagonista y decirle con tono amenazante “¿Estás contento?” El protagonista con espanto solo atina a decir: “¿Sos loco?”. Así Barsut no solo impone la verdad, el “yugo” derrota el “sueño”, sino también la virilidad, chupar el helado saltándose todas las normas de refinamiento sugeridas por el soñador Erdosain imponiéndose sobre él y atemorizándolo.

La subordinación del protagonista se repite con su mujer Elsa (Thelma Biral), quien lejos de ser una pasiva ama de casa es una mujer con ambiciones cuya atracción por Erdosain irá desvaneciéndose a medida que éste se aleje de los ideales tradicionales de ascenso de la clase media. Erdosain se siente intimidado por la mujer. En la noche de bodas, el personaje de Alcón se presenta incapaz de controlar sus emociones comportándose con una timidez extrema. Mediante plano y contraplano se puede ver al joven intentando abrir con dificultades una botella de champagne y a la mujer avanzando hacia él para finalmente darle un beso. La secuencia termina con un primer plano de la botella abriéndose inesperadamente en las manos del joven esposo y derramando la bebida. Este detalle es una clara alusión a cierta incontinencia sexual, a una ausencia de control de la situación, que descalifica al personaje como un hombre viril. Esto se reafirma incluso cuando desbordado por la timidez, el personaje de Alcón se mete en la cama de dos plazas con los pantalones puestos, intentando escapar de la mirada femenina sobre su cuerpo desnudo. Su reciente esposa le dice, entonces, en tono maternal: “¿No tenés miedo que se te arruguen? Sacátelos zoncito” El carácter idealista de Erdosain siempre lo enfrenta a otro

personaje que parece portar consigo las leyes de la realidad que superan al protagonista. Esta es la clave para entender el carácter monstruoso que irá adquiriendo Elsa. Ella impondrá el mundo a un Erdosain incapaz de adaptarse y por ende, lo castrará. Un índice claro es la palabra “zoncito” que denota cierta infantilización.

Este mecanismo se profundizará produciendo un juego de deseo, repulsión y castración. Erdosain comienza a sentir rechazo hacia su mujer a medida que ésta empieza a exigirle un desempeño de proveeduría acorde a su género y clase. La supuesta ama de casa virtuosa es representada en una escena, con sus manos llenas de sangre preparando milanesas y sudando en la cocina. Ese cuerpo sudoroso y sanguinolento se acerca al protagonista para preguntarle: “¿Cobraste?”. Ese mismo cuerpo caracterizado por una monstruosidad en ascenso y autoritario es el que cuenta el dinero del sueldo señalando que falta una parte. Erdosain responde que en realidad fue él quien se gastó el dinero faltante. Ella, nuevamente desde un tono semejante a un reproche maternal, le pregunta: “¿Por qué si yo te doy para los cigarrillos y para los dos cafés todos los días?” Ante la respuesta de Erdosain de que él quiere ser un inventor y salir de la miseria (la exposición de sus fantasías) la mujer le propone alternativas vinculadas con la idea del ascenso de la clase media: “Podrías entrar en un almacén para hacer práctica después nos instalamos por nuestra cuenta. Papá empezó así. O instalamos una fábrica de raviolos, buscamos oficiales competentes y vos no tendrías otro trabajo que atender la caja.” Esta exposición desata la risa del protagonista. Aquí, Elsa cumple un papel similar a Barsut, contrapone al mundo idealista de Erdosain un plan acorde a la lógica del mundo que el protagonista entiende como una derrota. A diferencia del temor que le provoca Barsut, Elsa solo desata una violencia sádica plasmada en la risa hacia sus ideas.

A pesar de sus diferencias con Elsa, Erdosain la desea, pero dicho deseo es improductivo y por lo tanto imposible. Si el protagonista no es un buen proveedor de dinero no se le permitirá ser un buen amante, como puede percibirse en la escena donde luego de la discusión por el sueldo, el protagonista sentado en su cama le confiesa: “Pienso en mi vida ¿qué estoy haciendo de mi vida? Yo debo tener alma de lacayo, uno de esos criados desgraciados que tienen los ricos para ocuparse de los peores oficios” Cuando busca

consuelo en los brazos de Elsa, ésta le rechaza exclamando “Dejame, no quiero saber nada con vos. Con los besos no se come Remo” Si Remo no puede amar el cuerpo de la mujer que a su entender es el origen de todos sus males, entonces el matrimonio lo habilita a ejercer una violencia sexual legítima (por quedar dentro de la esfera privada) sobre ella. Esto se hace evidente en la escena donde luego de echarle la culpa a Elsa de sus recurrentes visitas al prostíbulo por no dejarse amar por él, termina violándola, imponiendo su autoridad marital a la fuerza.

Centrándonos en Elsa, es importante el grado de acción de la mujer que crece mientras se eclipsa la capacidad proveedora de Erdosain atrapado en sus delirios de invenciones. El personaje de Biral no solo tiene el poder de evaluar y descalificar a su marido, sino que comienza una relación extramatrimonial. Elsa parece desilusionada con Erdosain por la incapacidad de éste de alinearse al ideal de eficacia y proveeduría. En este sentido, el dinero viriliza y castra cuando no se consigue. Esto termina de entenderse si reflexionamos sobre la escena donde Elsa abandona al protagonista. Erdosain se encuentra con su mujer con las valijas hechas y un hombre de traje, alto, de pose firme (en la novela era un militar, pero en el filme esto no se explicita) que parece ser el amante. La mujer le comunica que no vivirá más con él y el amante de Elsa exclama: “su esposa a la que he conocido hace un tiempo (...) como usted no ganaba para mantenerla.”. Es interesante cómo la diferencia de virilidad se plasma en las posturas corporales de ambos varones: mientras Erdosain durante la escena adquiere una pose encorvada y cabizbaja sobre la mesa, el amante se mantiene sentado en posición firme. La simbolización de la diferencia sexual cruje durante esta escena, el varón protagonista no puede evitar la descomposición de su matrimonio, inútilmente toma un arma que no llega a utilizar porque según él “Estoy frío” explicando su falta de sensibilidad ante la situación. Es el propio Erdosain el que reconoce a Elsa como un sujeto con ambiciones propias cuando le cuenta al amante: “Nuestra vida no fue feliz (...) estábamos sentados y comprendíamos sin decirnos lo que éramos: dos desdichados con deseos diferentes.”

Erdosain en estas escenas constantemente explicita su dolor y malestar. Para Jill Kuhnheim, una de las estrategias que el protagonista tiene para escapar del mundo

competitivo es el deseo de humillación que realiza mediante dos estrategias: su afición por lo marginal-criminal y su feminización masoquista¹⁶⁸. En la escena en que Elsa lo abandona, él inclinado en una silla le pregunta a la joven: “Decime la verdad ¿vos me quisiste alguna vez? Ya sabes, cuando quieras podés venir.” Al mostrarse así de vulnerable, la mujer le dice: “¿Por qué nunca fuiste como esta noche?” Prometiéndole que quizás alguna vez vuelva. Esta actitud termina de redondear una relación de subordinación en donde Erdosain ocupa el lugar pasivo (casi infantil) y Elsa el activo. Pero las escenas masoquistas se intercalan con otras que denotan sadismo en las cuales Erdosain violenta a su mujer, no solo físicamente (como en la escena de la violación) sino a través de fantasías, como en la escena donde, cenando sopa con Elsa en el comedor de su hogar Erdosain comenta: “El otro día agarraron a un tipo que mató a puñaladas a su mujer. Yo le hubiera preparado un cultivo de bacilos en la sopa y nadie se hubiera enterado.” La cámara capta cómo la mujer tuerce su cabeza mirando a su esposo e insegura pregunta: “¿Vos serías capaz de matar a alguien?” Erdosain responde “creo que sí Elsa, creo que sí”. Es interesante observar como Erdosain solo puede imponer su virilidad a su mujer mediante la fantasía, cuando tiene la oportunidad de concretar su deseo (como cuando toma el revólver en la escena del amante) fracasa rotundamente. Otra escena que marca más claramente el pasaje del masoquismo al sadismo del protagonista es cuando Erdosain le pregunta a su joven esposa si se hubiera casado sabiendo que la vida en pareja era una rutina agobiante. Para su sorpresa, la mujer responde “No, hubiera tenido un amante.” El protagonista parece dolidamente fascinado con la confesión de su esposa e insiste en la indagación. Se acerca, la toma de los hombros suavemente poniendo su rostro cerca del suyo, despertando cierta inseguridad en la mujer, y prosigue interrogándola. Va hundiéndose en una verdad que duele pero que busca: “Decime, ¿te hubieras desnudado delante de él?” Ella sonriendo le responde “Claro no iba andar vestida”. En ese preciso momento, el protagonista la toma del cuello y la insulta: “Perra, conmigo ni te dejás tocar y me decís que andarías en cuero delante de otro. Mientras yo soy capaz de robar y sufro por vos (...) me convertiste en un trapo de hombre”. Esta última frase parece representar la sensación de castración que

¹⁶⁸ Jill Kuhnheim, “Arlt: Masoquismo y Estado” en *Hispanoamérica*, año 28, n° 83, 1999

Erdosain siente frente a Elsa, sensación que lo habilita a agredirla intentando inútilmente imponerse. Al vincular sexo y dinero, género y trabajo podemos señalar un rasgo importante de Erdosain que explica su constante sadismo: Si por un lado busca el dinero en el mundo mágicamente libre de los inventos, por el otro busca su virilidad en el terreno de dichas fantasías sádicas donde predomina la jactancia y la sobreactuación de una hombría que él mismo rechaza como vulgar y de la cual busca escapar precisamente mediante un supuesto éxito en sus inventos.

La película *Boquitas Pintadas* basada en el libro homónimo de Manuel Puig pone su foco en la historia de un galán caído en desgracia de un pueblo pequeño de la provincia de Buenos Aires. Carlos Etchepare (Alfredo Alcón), un joven de una familia que perdió su estatus económico social, parece marcado por una herida narcisista que combina su posición social perdida con un endeble estado de salud. A diferencia de Erdosain, que su virilidad se encuentra imposibilitada de realizarse debido a su incapacidad de cumplir con el rol de proveedor, Carlos se refugia en ella para escapar de su desgracia económica y de salud. Las mujeres con las que se relaciona el protagonista pueden separarse en dos grupos: las garantes de la fuga y las asfixiantes. Si las primeras lo revalidan como varón viril y prometen una restauración del estatus socioeconómico perdido, las segundas mediante su afección pulmonar lo amenazan con encerrarlo en el ámbito doméstico, desvirilizándolo.

El joven protagonista es empleado de la municipalidad de un pequeño pueblo, Su abuelo había sido un poderoso estanciero, pero la fortuna familiar fue arrebatada por el tío condenando a la familia a una existencia de clase media baja. Una vez muerto su padre, la familia quedó reducida al protagonista, su madre y su hermana. Si Erdosain intenta obtener dinero y virilidad a través de los inventos (como espacio alejado al sistema productivo masculino) Carlos constituye y apuesta su camino de escape a través de sus diversas relaciones amorosas: mientras el protagonista sale con una humilde muchacha de clase media, Nené (Marta González), tiene encuentros no oficiales con la niña rica Mabel (Luisina Brando), y recurre al desahogo con la viuda Elsa Di Carlo (Cipe Lincovsky). Las tres mujeres pueden significar tres objetos de deseo diferentes: Nené es la pareja complementaria de Carlos, su belleza basada en su tez blanca y sus modales estrictos,

coinciden coherentemente con sus constantes negativas de tener relaciones sexuales con el protagonista, propias del arquetipo de mujer blanca de clase media. Esto la vuelve un objeto codiciado para el don Juan frustrado. Mabel representa la lujuria y la expectativa de un buen pasar económico. La niña rica le ha prometido que podría convencer a su novio inglés de nombrarlo como administrador de una de sus estancias. Di Carlo, por su parte, parece la figuración erótica de la madre, será ella la que lo cuide en Córdoba cuando su enfermedad se agrave.

Mabel y Nené parecen las representantes de una doble moral hipócrita. Mabel es la personificación de la belleza y la voracidad sexual no permitida en una mujer. Mientras mantiene la relación formal con el hacendado inglés que sostiene negocios con su familia también ganadera, la ventana de su habitación siempre está abierta para la incursión de sus amantes. La sexualidad de la niña rica es siempre clandestina y esconde, como veremos, fuertes fantasías masoquistas a las que prestaremos atención más adelante. Nené también posee una sexualidad clandestina pero que no se mantiene en el tiempo y no parece producto de su voluntad. Dicha sexualidad es fruto traumático de un abuso sexual de parte de un afamado médico, el doctor Aschero, al cual ella asistía en su adolescencia. Esto significa una huella hiriente que pone en peligro la respetabilidad de la joven.

El comportamiento de Carlos con sus tres amantes puede ser identificado fácilmente como una actitud de rapiña sexual, de imposición de su voluntad y de objetivación extrema de la mujer mediante una compulsión sexual. Como analiza César Valverde Stark: “Ese cuerpo visible es bello, violento y voraz. Juan Carlos vive impulsado por la agresión, real y simbólica, una compulsión que se le inculca (...) desde temprana edad.”¹⁶⁹ Sin embargo, el protagonista mediante los encuentros amorosos no solo cumple con un mandato patriarcal que justifica su actitud hacia las mujeres transformándolo en un hombre hegemónico, sino también escapa de su doble oscurecido: su afección pulmonar. Doble porque habita su mismo cuerpo tornándolo otro: el cuerpo del amante se transforma en el cuerpo del enfermo. El amante rígido y orgulloso se contrapone al enfermo siempre inclinado, vencido

¹⁶⁹César Valverde Stark, “Masculinidad, raza y clase en Boquitas pintadas de Manuel Puig” *Revista de Lenguas Modernas*, n° 21, 2014, p.169

por los ataques de tos que lo entregan al ámbito doméstico. Esta dualidad parece evidente en una escena en donde mediante plano medio vemos caminar al galán por un sendero hasta que de pronto comienza a toser y su cuerpo se dobla sobre sí mismo obligándolo a sostenerse de un árbol, mientras un sonido de violines (similar a la del filme *Psicosis* de Alfred Hitchcock) parece remarcar la tragedia de la pérdida de la pose viril.

Es esta afección la que lleva al cuerpo del amante a caer en manos de la madre y la hermana. Esto puede verse claramente en la escena en la que, al llegar a su casa, luego del ataque de tos, las dos mujeres asfixiantes lo interrogan: “Querido ¿qué te pasa?, ¿llegó la radiografía?” Ante la respuesta negativa del joven, la hermana suspicaz y críticamente agrega “Qué raro, no la habrás ido a buscar”. El protagonista reacciona con furia “Mirá vos, mejor callate” y se dirige a su habitación. Una vez allí, la hermana vuelve a arremeter: “Yo oigo la hora en la que llegás a la noche, mamá no sabe (...) pero decime cómo podés estar toda la noche con esa desvergonzada.” La hermana le reprocha la relación que él entabla con Nené a la que “festeja” en el portón de su residencia en busca de un encuentro sexual, siempre negado por la joven. Aquí otra vez encontramos a un varón atrapado en una esfera privada que le resulta asfixiante, pero a diferencia de Erdosain la asfixia se da gracias a que la enfermedad parece condenarlo a una posición infantilizada como justamente describirá su hermana, una vez que el protagonista esté muerto: “Un muchacho débil resfriado...”. Según Rocha “La preocupación materna y fraterna puede interpretarse, desde el punto de vista psicoanalítico, como forma de compensación frente a las debilidades de Juan Carlos, quien es poseedor de pene, pero no del falo.”¹⁷⁰

Sin embargo, la afección de Juan Carlos no puede separarse de una erotización y objetivación de su propia masculinidad por parte de sus amantes. Durante el siglo XIX, la tuberculosis fue interpretada como una enfermedad romántica según Silvina Frieri “el aspecto tísico –la palidez casi lechosa de la piel, las ojeras marcadas, la expresión lánguida

¹⁷⁰ Carolina Rocha, “Impotencia y carencias: Alfredo Alcón en Boquitas Pintadas (1974) en *Imagofagia*. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual n° 11 [on line] disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/751/643> p.12 Última entrada: 17 de Enero 2016.

y triste – era el símbolo de la vulnerabilidad fascinante...”¹⁷¹ Puig tomó estas características de enfermedad y fascinación, presentes en la obra de Alejandro Dumas hijo *La dama de las camelias*, para constituir el personaje de Juan Carlos. Es el cuerpo ambiguo entre la enfermedad, la fascinación y la virilidad el que es deseado por las mujeres. Esto se traduce en una provocadora exposición del cuerpo del protagonista a través de la cámara: en una escena en donde se encuentra flirteando con Nené, esta le pide que cierre los ojos para que pueda mirarle las pestañas irrumpiendo un primer plano del joven que parece representar la mirada de la muchacha. En otra escena en la que Juan Carlos se mete en la habitación de Mabel para tener sexo, la prohibición de besarse recubre ese acto de erotismo y deseo. Gimiendo, Mabel afirma “Tengo ganas de besarte” a lo que su amante responde: “Pero no podemos” Esta imposibilidad parece aumentar el deseo y Mabel afirma “Mañana a lo mejor sí” (Al otro día llegaban estudios reveladores con respecto a la salud del protagonista) el galán responde “¿Mañana?” y la besa apasionadamente. Esta objetivación es la que marca, según Carolina Rocha, el carácter de hombre no hegemónico del protagonista. Para la autora, se trata de una masculinidad ambigua que oscila entre la hegemonía y la subordinación, entre la objetivación y la posición tradicional de la representación masculina como proyección del poder masculino¹⁷² Para nosotros dicha ambigüedad está determinada por cómo la trama trágica ordena los hechos de la debacle del joven galán. El filme centra su atención en el proceso de declive, tanto en materia de salud como económica de Juan Carlos. En la primera escena en la que el personaje se presenta, el joven aparece con todas sus dotes de galán ensayando para una muestra de valls de un club social. Al irrumpir en pantalla inmediatamente las miradas femeninas se posan en el recién llegado, al cual se le asigna bailar con la joven Nené. Es ese cuerpo erguido y galante el que “trastabilla”, se pone en cuestión con cada ataque de tos, pero que resulta peligrosamente atractivo. La escena de los besos con Mabel parece resaltar lo marcado por Rocha: “Para

¹⁷¹ Silvina Frieria, “Sobre la enfermedad y sus metáforas” en *Página 12* 2/12/2008. (On Line) Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-12148-2008-12-02.html> Última entrada: 17 de Enero, 2016

¹⁷² Carolina Rocha Ob Cit.

Nené y Mabel, Juan Carlos simboliza el peligro de relacionarse con un hombre cuyo presente aparece como poco promisorio...”¹⁷³

La masculinidad de Juan Carlos parece estar presa de una paradoja: para escapar de lo femenino¹⁷⁴ y revalidar su virilidad, se hacen necesarias las múltiples aventuras amorosas que sostiene en el pueblo, pero esas mismas “aventuras viriles” aumentan la fragilidad de su salud devolviéndolo a la esfera privada. Se trata de una carrera de negación para con la enfermedad: Juan Carlos intenta por todos los medios no saber sobre su enfermedad, cuando concreta una cita con el médico, nunca asiste y cuando llegan los resultados de sus análisis se niega a enterarse de los resultados, estableciéndose así una relación entre el joven y su cuerpo en donde este último solo debe durar¹⁷⁵. Parece representarse una virilidad fascinante atrapada en un círculo vicioso, en un cuerpo esbelto blanco “racialmente aceptable”, dentro de los ideales raciales de la Nación, pero que nunca puede cumplir su “esplendor”. En resumen: “una masculinidad dañada a pesar de su buena apariencia.”¹⁷⁶

Es esta virilidad ambigua la que, no obstante, lo convierte en un referente para otros hombres gracias tanto a los dividendos obtenidos en sus aventuras amorosas como a su posición de clase: Carlos mantiene una amistad con Pancho (Raúl Lavié) un albañil que trabaja en la construcción de la comisaría del pueblo y que aspira a transformarse en un oficial de la fuerza. Aquí tenemos una relación asimétrica entre clase, el color cobrizo de la piel de Pancho parece dar coherencia a su subordinación viril a la figura “europea” de Carlos. La subordinación de clase, así, se traduce en imágenes de raza bien claras como se

¹⁷³ *Ibíd*em: 9

¹⁷⁴ Desde diversos estudios sobre la masculinidad se ha resaltado la necesidad del varón de alejarse de su madre para garantizar su virilidad en un proceso que algunos llaman como “huida de lo femenino”. Kimmel Michael; “Homofobia, temor vergüenza y silencio en la identidad masculina”. Ob. Cit; Meler, Irene; “La masculinidad. Diversidad y similitudes entre los grupos humanos.” En Mabel Burin, y Irene Meler; *Varones: Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires, Paidós 2000.

¹⁷⁵ Se trata de una característica propia de la psiquis masculina la de negar el cuerpo y sus posibles fallas. Según Burin Mabel “La desestimación de otro cuerpo que no sea en términos mecánicos (...) lleva a que los afectos predominantes que despiertan sus claudicaciones sean el enojo o el miedo por lo que falla.” Mabel Burin “construcción de la subjetividad masculina” en En Burin, Mabel y Meler, Irene Ob. Cit. P: 147.

¹⁷⁶ Rocha Carolina Ob. Cit. p:14

ve en los insultos que Carlos propina afectuosamente a Pancho. Al discutir sobre la posibilidad de asistir a un prostíbulo, Carlos le advierte “Pero si tenés algún mango negro roto. A ver si te tengo que pagar yo las minas ahora” y luego, cuando Pancho lo despidió diciendo “Yo sé a dónde vas” dejándole entrever a su amigo que sabe de su relación con Mabel, el protagonista le grita: “yo sé a dónde vas vos: a la mierda negro, al ventorro”. La posición superior en la que se encuentra Juan Carlos dentro de la jerarquía homosocial con respecto a Pancho lo habilita a mostrarse experto en mujeres, como se ve en la escena el personaje de Lavié le cuenta al de Alcón que lo vio inmiscuirse la noche anterior en la casa de la niña rica Mabel, y luego le pregunta si no tenía suficiente con Nené. Ante esto, el galán le responde: “¿Vos qué entendés de mujeres? Mirá, las mujeres son todas iguales, si las tratás bien se envalentonan. Hay que apretar” En ese instante por la vereda de enfrente pasa la Rabadilla, una joven de clase baja que se desempeña como sirvienta en la casa de Mabel, Pancho exclama “Mirá” y Carlos le sugiere: “¿Por qué no la atracás a esa?” y sigue “Tenés que dar el zarpazo ya, porque si no te va a ganar de mano algún otro, y me dijo la Mabel que la van a tomar de sirvienta, así me la tenés vigilada” estos consejos son aceptados por el joven albañil ya que como afirma Stark: “Pancho lo idolatra, busca constantemente su aprobación y anhela conquistar a las mujeres de Juan Carlos para vivir vicariamente esas experiencias sexuales. Juan Carlos por otra parte, intenta tener un firme control sobre su amigo.”¹⁷⁷ Sin embargo, esta relación asimétrica, como señala Rocha, resulta ambigua debido al carácter viril que adquiere el trabajo manual que realiza Pancho en comparación con el de oficina desempeñado por Juan Carlos.¹⁷⁸ Es sugerente que mientras Carlos se eclipsa por su enfermedad (debe internarse en Córdoba en un hospital especializado en tuberculosis) Pancho se recibe de oficial de policía y, a partir de ese rango de poder comienza a llamar la atención de Mabel.

No es casualidad la sugerencia del protagonista para con su amigo con respecto a que intente conquistar a la Rabadilla. Pancho y la joven comparten una misma clase social. La humilde muchacha solo puede aspirar a ser sirvienta y formar una familia con alguien de

¹⁷⁷ Cesar Valverde Stark, Ob. Cit. p: 174

¹⁷⁸ Carolina Rocha, Ob. Cit. p:14

su propia clase. Es su posición humilde la que transforma su cuerpo, a los ojos de sus patrones, en algo salvaje, animalizado, siempre propicio a la tentación carnal como se sugiere cuando la madre de Mabel le advierte a la joven en una entrevista antes de tomarla: “¿Nunca te dejaste embromar por ninguno? La sirvienta que teníamos se fue por eso. Está preñada” Lo interesante es que esa última palabra es la que reafirma desde la dueña de casa, una connotación animal para con la joven –connotación ya presente en su sobrenombre–: “preñada” como hembra y no “embarazada” como mujer. La frase funciona sobre la joven sirvienta como un destino, como se ve en un primer plano que deriva en zoom sobre el rostro de la joven temerosa ante la afirmación (sentencia) de la dueña de casa. Más adelante veremos cómo dicho “destino” es torcido por la humilde joven.

En el filme *La tregua* también hay un varón en decadencia. Los padecimientos del protagonista, Martín Santomé (Héctor Alterio), viudo, padre de tres hijos, oficinista a punto de retirarse, no están marcados por una enfermedad o una posición socioeconómica determinada sino por una vida rutinaria teñida de melancolía y resignación. Las primeras escenas del filme lo muestran transitando un bucólico domingo en que se levanta, sale a caminar, entra en un café, almuerza en un restaurante solo, va al cine y vuelve temprano a casa. Al igual que en el pueblo de *Boquitas Pintadas* la cotidianeidad de la familia Santomé esconde conflictos latentes. En primer lugar, el hijo menor Jaime (Oscar Martínez) es gay. Martín no sabe de su condición sexual pero sí lo saben su hermano mayor, Esteban, y su hermana menor, Blanca. Esto provoca tensiones durante algunas de las primeras escenas del filme. En el día de su cumpleaños, Martín desayuna con sus tres hijos; en ese momento, Blanca le avisa a Jaime que un cliente quería averiguar si el cinturón (el joven es un artesano) ya estaba listo. Esteban lo increpa: “Otra vez trabajando para tus amiguitos bacanes, vos sí que sos gil eh?” El joven enojado le responde “¿sabes cómo se llaman los tipos como vos?” Entonces, Esteban sentencia “No, pero sí sé cómo se llaman los tipos como tus amiguitos” El personaje de Luis Brandoni, de aspecto formal (muy similar al de su padre), es el que constantemente hace alusiones al secreto de su hermano para mantenerlo a raya. Cuando Javier protesta “¿Yo me meto con tus amigos?” responde “Mis

amigos no son como los tuyos che”. Javier, enojado, replica “¿Qué querés decir?” y Esteban lo amenaza “No me hagas hablar, no te conviene”.

La forma en que Esteban arroja un manto de sospecha sobre “los amigos” del joven puede vincularse a las preocupaciones que producían los jóvenes que formaban patotas o grupos de homosexuales durante la década peronista. En el trabajo de Omar Acha sobre estos grupos se hace evidente la relación de la palabra amistad con la condición homosexual. Según el autor: “Quizás la dimensión más importante de la sociabilidad homosexual coagulada en esas décadas intermedias del siglo fue la amistad, espacio de confraternidad, solidaridad, deseo, amor y conflictos que fueron tejiéndose entre los varones Queer.”¹⁷⁹ Esta ansiedad sobre la sociabilidad homosexual encapsulada en la palabra “amigos” está presente en la discusión entre Jaime y Esteban. En un ejemplar de la revista *Extra* de 1965 se hace explícita la preocupación sobre las fronteras entre amistad y amor en los vínculos mantenidos entre varones en un extenso artículo titulado “200.000 Homosexuales”. La investigación periodística se presenta con el objetivo de: “Encontrar a los homosexuales en su medio, saber cómo son, cuántos son, qué quieren.”¹⁸⁰ Esta problemática fue remarcada por Renán el cual elige acentuar el núcleo intertextual de la novela de Benedetti. Según Umaña Chaverri, este intertexto, que corre subterráneamente al texto establecido (la historia de amor imposible entre Martín Santomé y Laura Avellaneda), le da voz al homosexual desestabilizando la voz patriarcal predominante e instaurando una “...producción de sentido que transforma la censura, el ataque y la burla en un acto desesperado de la voz patriarcal por continuar con su dominio.”¹⁸¹ Sergio Renán, en su adaptación de la novela, puso en un primer plano esa voz disruptiva que amenaza la identidad masculina heterosexual arrojándola a la incertidumbre. La imposibilidad de Martín de nombrar la homosexualidad (aquello que desestabiliza todo lo que es y entiende) se puede apreciar en la escena en la que les cuenta a sus hijos varones la anécdota de un

¹⁷⁹ Omar Acha, “Ambivalencia del deseo, homosexuales y retórica política.” En Omar Acha *Crónica sentimental de la argentina peronista* Ob Cit. p. 246.

¹⁸⁰ *Extra* “200.000 homosexuales” Agosto, Año 1, Número 2 1965 p. 63

¹⁸¹ José Otilio Umaña, “La tregua: censura y autocensura de una voz que escribe y se escribe.” en *LETRAS*, 1987, vol. 1, no 20-21, p. 158

empleado de la oficina que había protagonizado un incidente. Martín comenta que en la oficina creen que el incidente se produjo por la condición de “anormal” del empleado. Entonces, Jaime lo increpa: “Vos querés decir marica papá”. Martín intenta escapar afirmando “Ya sé que se dice así pero me cuesta acusarlo”. Jaime le contesta “y porque acusarlo, ¿es un delito?”.

La disrupción que ocasiona la homosexualidad es enlazada a la crítica de la rutina presente en todo el filme. En este sentido es interesante repasar la anécdota que el protagonista les comenta a sus hijos. La misma es protagonizada por Santilli (Antonio Gasalla), el “otro” dentro de la esfera masculina laboral que enuncia lo no enunciado en el espacio determinado de la oficina. Cuando dos empleados, ante un accidente provocado por el joven empleado, le sugieren que quizás debería dedicarse a otra cosa como hacer horóscopos, el joven estalla furioso gritando: “¿Por qué me cargan? ¿A ustedes si les gusta esta vida? ¿Ustedes están contentos con esta rutina? ¿No les gustaría estar en otro lado, ser otra cosa, artistas, millonarios o hermosos?”. Ante el discurso enfurecido del joven, la cámara captura los primeros planos de los rostros de sus compañeros de oficina que inesperadamente parecen interpelados por ese “otro subestimado”, ese otro feminizado en un espacio claramente masculino. Esta escena parece acercar los sentidos de lo marginal sexual con el de la rutina del espacio laboral masculino. Esto parece ser lo sugerido en la escena en que el protagonista, luego de relatar la anécdota, afirma refiriéndose a la condición homosexual de Santilli: “El muchacho por eso está como marginado y mira la cosas por afuera porque para él toda la sociedad está mal construida, tiene todo en contra”. Y Esteban inesperadamente le pregunta: “Y para vos, que sos un tipo normal, ¿no está todo en contra?”. Martín no puede responder. Santilli, según Esteban, parece haber desenmascarado la prepotencia de un mundo que pone todo en contra de las personas y su plena realización personal.

Dentro de la esfera familiar, la tensión sobre la homosexualidad llega a su clímax cuando Martín se entera que su hijo abandonará el hogar. Es Blanca la que explicita el porqué: “Papá vos sabías lo que pasaba con Jaime”. “No sabía que pasaba algo” responde el padre y Blanca insiste “Sí, vos sabías, todos sabíamos. Vos también decías que tenía

amigos raros y él es como sus amigos”. En ese momento, Martín se enfrenta a lo negado gritándole a su hija “Blanca ¿qué estás diciendo?, ¿vos sabés lo que estás diciendo?”. A partir de este momento, la película se apartará del libro de Benedetti haciendo mayor foco en este drama. En el libro Martín solo recibe una carta de Jaime anunciando que se iba de casa¹⁸², en el filme Martín irrumpirá en la habitación de Jaime mientras este prepara sus valijas buscando las respuestas que él no está preparado para entender. Javier le comunica cara a cara que ha tomado esa decisión porque “Así es más fácil para todos” Martín responde con tono apesadumbrado “Yo no quiero que sea fácil”. Ante esto su hijo estalla “Pero yo sí, no quiero ni que me juzguen ni que me traten como un enfermo, ni que hagan nada”. A continuación, Martín pregunta “¿Por qué?” y cuando su hijo le pide que especifique su pregunta, Martín no puede hacerlo. Solo atina a decir: “Jaime no quiero que sufras, no quiero que te quedes solo. No entiendo qué es lo que te pasó, no sé cómo no me di cuenta antes.” “Porque no querías, pero igual no te preocupes porque no te hubiera servido para nada” le responde Jaime. Por último, Martín lo toma del brazo y le pregunta “¿Estás seguro de que las cosas son así?” “Sí, seguro.” Pero no te preocupes, eso que a vos te asusta todavía no pasó” dice Jaime refiriéndose al encuentro sexual con otro hombre. La tensión de la discusión hace que al joven se le caigan los libros que estaba ordenando y enojado con toda la situación se arrodille suspirando un angustiado “Qué infeliz”. En ese momento la cámara se enfoca sobre Jaime, los libros y un póster enrollado que posee una leyenda insinuante: “Que tenía necesidad de un amigo”. En ese momento la cámara capta cómo Martín se acerca al hijo y el gesto de ayudarlo deriva en un abrazo consolador entre ambos. Solo con el gesto afectuoso del abrazo, Martín logra aproximarse a su hijo.

La voz del otro se acentúa aún más cuando luego de la partida de Jaime se presenta un amigo de éste, Alejandro Ferrero (el mismo Sergio Renán), para llevarse algunas pertenencias que el hijo menor se ha olvidado. Es con este personaje que Martín establece y retoma su pregunta del ¿por qué? Como supone que el recién llegado es uno de los

¹⁸² En esa carta Jaime escribía: “Yo no tengo nada que reprocharme (...) el ojo que aún tengo abierto me alcanza para vislumbrar el futuro (no es tan malo, ya verás) y dirigir la última mirada a mi simpática familia, tan pulcra, tan formal.” Desafiando la voz patriarcal y criticando la hipocresía familiar Citado de José Otilio Umaña Ob Cit.

“amigos” de su hijo, Martín pregunta: “¿Jaime vive con usted?” Y Alejandro responde: “No ¿por qué? Vive en una pensión. Pero ¿por qué se le ocurrió que vivía conmigo?” Martín inseguro responde “No...una idea” Entonces, el personaje de Renán insiste “¿qué clase de idea?” Acorralado el protagonista reacciona preguntándole: “Perdóneme ¿pero usted no es demasiado grande para ser amigo de Jaime?”. El hombre reformula la pregunta “Usted piensa que soy el degenerado que pervirtió a su hijo y no se anima a preguntarlo. Pregúnteme y yo le voy a contestar”. Martín vuelve a explicitar su profunda incertidumbre: “No sé, no sé qué preguntarle. Me gustaría saber cosas de Jaime, saber cómo vive, pero no sé, no sé” Finalmente, Alejandro formulará un discurso que es difícil no relacionar con el incipiente pero relevante movimiento por los derechos del Frente de Liberación Homosexual de la época: “Escuche: yo no soy el depravado que pervierte a su hijo, no hay ningún depravado y nadie está pervertido.” Cuando Martín balbucea un “yo no conozco a mi hijo”, el visitante (el forastero de la familia y de la masculinidad heteropatriarcal) remata “su hijo es un muchacho triste que no tiene las mismas inclinaciones sexuales que usted, aunque a esta altura no sé si tiene alguna inclinación sexual, está demasiado asustado para permitirse nada (...) duele ser distinto ¿sabe?”. Según la pesquisa de Guido Vespucci, el Frente de Liberación Homosexual había logrado publicar durante los primeros 70 una revista, *Somos*, en cuyas páginas se apelaba a la desmedicalización de la homosexualidad. Según el autor: “En principio, como punto de inflexión histórica, el FLH realizó a través de la revista ‘Somos’ un trabajo de des patologización de la homosexualidad, afirmando que no constituía una enfermedad ni un problema en sí mismo.”¹⁸³ En vista de esto, las continuas referencias de Jaime y Alejandro a no estar enfermos ni ser depravados puede ser indicio de cómo la película recogía ciertos aspectos de dicho discurso emergente dentro de la inquietud que despertaba el tema, como vimos en el artículo de *Extra*. Pero también la utilización de la palabra “asustado” puede ser pensada como una advertencia del “otro” sobre los miedos de romper con lo establecido; recuérdese el discurso de Santilli apelando a las posibilidades que existen a la vida en la oficina. Sobre este tópico nos centraremos a continuación. La rutina de la vida de Martín Santomé desdibuja la idea de vida exitosa

¹⁸³ Guido Vespucci, Ob Cit. p. 37

(tener trabajo, formar una familia, etc.) desde la perspectiva de sus hijos. De manera menos radical que Jaime, tanto Blanca (Marilina Ross) como Esteban explicitan su desencanto con la vida exitosa. Una noche, al encontrar a Blanca sola y triste en su habitación, Martín le pregunta que le sucede, a lo que la joven le responde “No sé, a veces tengo miedo que no me pase nada como a...”. Interrumpe la frase debido que se refería a su padre y prefiere no decirlo. Esteban, por su parte, le dice que está triste y enojado porque se ve igual que su progenitor: “Me pasa que vos sos mi padre, eso es lo que me pasa. Me pasa que no sé qué hacer para salir de esta trampa de hacer todos los días lo mismo treinta años para después jubilarme porque soy igual a vos, igualito es como tener enfrente un espejo ¿entendés? Un espejo que adelanta”. La respuesta de Martín a esta refutación del ideal de ascenso la veremos más adelante. Quedémonos por ahora, con las ansiedades y los conflictos planteados tanto en el plano socio laboral como el sexual poniendo en jaque los sentidos tradicionales de la masculinidad.

Tanto en Nilsson como en Renán se representa cierto pesimismo con respecto a los roles tradicionales de la masculinidad o la imposibilidad de concretarlos. No obstante, en los tres relatos cinematográficos se sucederán hechos que provocarán que los protagonistas experimenten la esperanza de un cambio, aunque las características de dichas experiencias varíen.

La ilusión

Por el lado de Erdosain, la ilusión aparecerá cuando conozca al “astrólogo subversivo” (José Slavin). Este personaje es una especie de filósofo que se gana la vida manipulando fieles en una supuesta iglesia que dirige. Cuando Erdosain le comunica que desea entablar contacto con el espíritu de Bakunin, el astrólogo se interesa en él. Reunidos en un burdel, el personaje de Slavin le dice al protagonista “Yo aspiro a formar una sociedad secreta, pero con sentido moderno. Donde cada miembro tenga intereses y recoja ganancias y le digo con franqueza, no sé si políticamente tendrá una forma u otra”. Es el astrólogo el que, una vez que Erdosain le dice que puede inventar un gas venenoso, lo alienta a no perder las esperanzas invitándole a participar en una reunión de su secta y

otorgándole un arma. Detengámonos en este detalle. El personaje de Slavin le alcanza un revólver a Erdosain exclamando “envaine compañero, es como el cuchillo de Martín Fierro, le va a dar el alma de un valiente”. No es un gesto menor: el protagonista encuentra a otro hombre que lejos de descalificarlo como Barsut, se muestra interesado por su capacidad inventiva. De alguna manera, el astrólogo lo viriliza dándole el “alma de Martín Fierro”, invocando a la masculinidad épica gauchesca que en por entonces había servido para la constitución de la representación del hombre mítico popular cercana a los grupos político de la época (ver capítulo 3). En el burdel, Erdosain conoce a Haffner, “el rufián melancólico” (Sergio Renán), un cafishio aliado del astrólogo que se comprometió a contribuir a la causa económicamente, aunque no se siente entusiasmado por los planes de la sociedad secreta. Es Haffner el que comienza a ser admirado por el protagonista por la fantasía que despierta su oficio. Erdosain le confiesa “A mí me gusta su trabajo. Pienso que en el fondo el sueño más auténtico de todo hombre es ser cafishio”. El rufián sonriendo le dice “No es tan fácil, ¿sabe? ¿Quiere ver?” y lo invita a acompañarlo en una de sus actividades: recuperar “mercancía”. Si en el caso del personaje de Alcón, la mujer aparece como un sujeto independiente que toma decisiones (rechazarlo o abandonarlo), en el del Rufián las mujeres son objetos pasivos de disputa entre los hombres. Ambos varones llegan a una peña y el rufián le cuenta que un cafiolo que se encontraba sentado cerca de ellos le había “levantado a una hembra que él había apalabrado”. Cuando Erdosain le dice que quizás había sido elección de ella, Haffner expone su ideología machista: “Hay cosas que solo se arreglan entre hombres, y la mujer es un animal que tiende al sacrificio”. A continuación, engaña al cafishio competidor sacando a la mujer en pugna a la pista de baile y en medio de éste, apuntando con un arma a su competidor, obliga a la joven a practicarle una fellatio delante de toda la concurrencia. Así, un macho se impone sobre otro dejando a la mujer como objeto de competencia y de lucro. Lo interesante es que, conociendo al astrólogo y al rufián, Erdosain conoce a dos hombres que saben cómo hacer dinero por fuera de la esfera productiva (el yugo) del trabajo. El astrólogo con los “cuentos o discursos”, el rufián mediante el cuerpo productivo de la mujer. Según Piglia: “Robos, inventos, falsificaciones, estafas: enriquecerse es siempre una aventura imaginaria, la

epopeya de una apropiación mágica y fuera de la ley.”¹⁸⁴ Ahora bien, creemos que tanto en el filme como en la novela dicha epopeya es estrictamente masculina.

Es formando la sociedad del astrólogo que Erdosain se prepara para realizar un acto subversivo utilizando su gas en la manzana en donde se encuentra la casa de gobierno, el congreso y el Banco Nación; creando lo que el astrólogo llama una “inquietud revolucionaria”. Para ejecutar el plan, el grupo necesita dinero y para esto Erdosain tiene la idea de secuestrar a Barsut y robarle el dinero que posee. De esta manera, el protagonista encuentra un canal de venganza sádica. Llevándolo engañado a la mansión del astrólogo en Temperley, Erdosain logra secuestrar al personaje de Alterio y ocupar su lugar en la pensión. Cuando finalmente Barsut firma el cheque, el astrólogo le pide al protagonista que sea él quien lo retire. Así, Erdosain siente que por fin sus inventos dan frutos. Es en esta etapa en donde se lo ve inmiscuido en el desarrollo de su gas mortal, comprando el amor de la hija de la dueña de la pensión y adoptando una actitud más segura de sí mismo. Este cambio se traduce en el propio cuerpo del personaje: en una escena donde se está bañando sorprende a la hija de la dueña espíándolo. Reacciona primero cubriéndose para luego ponerse firme y ser él el que espíe a la joven. El paso del cuerpo encogido al erguido puede pensarse como la representación visual del cambio en la vida de Erdosain, gracias en parte al dinero robado a Barsut.

En *Boquitas Pintadas* la deseada vía de escape de la herida narcisista de Carlos Etchepare parece doble. Por un lado, su relación con Mabel, la niña rica del pueblo, le permite tener la expectativa de un ascenso social por medio de un acuerdo con la joven: convencer a su novio oficial (el estanciero inglés) de nombrar a Carlos como administrador de una de sus propiedades; y por el otro, su relación con Nené le permite vivir un amor romántico y la posibilidad de un sostén ante su enfermedad. En la relación con estas dos mujeres se juegan diversos elementos. Con Nené parece evidenciarse un vínculo formal, la pareja pasa largas escenas en el pórtico de la casa de la joven besando y acariciándose. Cuando Carlos intenta pasar a la relación sexual la joven constantemente lo detiene. En

¹⁸⁴ Ricardo Piglia, Arlt: La ficción del dinero. *Hispanoamerica*, Año 3, n° 7 Jul, 1974 p.26

Nené parece predominar una moral tradicional en donde el dominio de la pasión implica una recompensa para la mujer. Pero dicha recompensa está siempre en peligro debido al secreto que esconde la joven, como veremos más adelante. Con Mabel subyace una relación frustrada por la enfermedad, clandestina pero altamente erótica. Es con Mabel que Carlos mantiene relaciones sexuales a escondidas, infiltrándose por la ventana de la habitación de la joven rica. Pero cuando Carlos debe internarse en un hospital cordobés para tratar su enfermedad y su relación con Mabel se corta abruptamente, la joven no mantiene relación epistolar alguna con el padeciente galán. La que sí lo hace es Nené, que despierta hondos sentimientos en el protagonista nacidos, claro está, de la desesperación y la soledad.

En el otro extremo del espectro de clase, Pancho parece también tener una esperanza vinculada a su virilidad y ascenso social. Primero, siguiendo los consejos de Carlos, logra avanzar sobre la Rabadilla. Luego de un baile, el joven albañil convence a la joven de ir a una obra en construcción para seducirla. En Pancho parece evidenciarse una masculinidad excesiva como la que marcaba Judith Halberstam en su análisis de cómo las masculinidades varían con respecto a raza y clase (Ver capítulo 3). La sexualidad de Pancho parece directamente fundada en la fuerza, algo habitual en la forma de retratar masculinidades con rasgos de clase subalternas. Es dicha particularidad la que seduce a la Raba primero y luego, cuando la fuerza sea potenciada por el rango policial, a Mabel. La carrera policial de Pancho representa una posibilidad de ascenso social más concreto y no tan efímero como los vínculos románticos. La relación fuerza-virilidad en Pancho se explicita en dos escenas: la primera en la obra en construcción el joven le dice a la Raba: “Conmigo no tenés que asustarte porque si quiero te puedo partir en dos.” La segunda, ya policía, es visto por Mabel arreglando una antena de la comisaría que queda al lado de su mansión. La procedencia de clase del muchacho y su uniforme hacen que la niña rica piense: “Le hizo un hijo a la Raba. Negras chiquitas, negro grandote ¿con esas manos de albañil la habrá forzado a la Raba?” Esta pregunta ilustra las profundas fantasías eróticas de dominación que Pancho despierta en Mabel, por esto es que lo deja entrar en su habitación como amante. Luego de uno de esos encuentros, el joven oficial de policía toma una

muñeca de Mabel y la rompe, ante la queja de la dueña, él exclama: “Les hago lo que quiero y no se quejan”. Luego se abalanza sobre la mujer y le pone un brazo detrás de su espalda diciéndole “hace un rato me pedías esto, dale gritá, llamá a tu papá”. Así, Pancho accede a una virilidad mediada por la seducción de la fuerza, que posee la recompensa de facilitar el acceso a la codiciada niña rica que había sido amante de su admirado amigo. Las diferencias de clase y raza se tornan incentivos al deseo erótico en la relación entre Pancho y Mabel. Como afirma Stark: “para Mabel es una oportunidad de mostrar control sobre su sexualidad por medio de un hombre vedado para ella; para Pancho es un momento de acercamiento a Juan Carlos y los dividendos patriarcales y raciales que su amigo disfruta”.¹⁸⁵ La afirmación de Stark debe tomarse con cuidado debido a que en el filme las connotaciones raciales son alusiones a una posición de clase.

Para Martín Santomé, protagonista de *La Tregua* la ilusión se expresa en su relación con Laura Avellaneda, una compañera de trabajo 20 años menor que él. El vínculo entre los dos puede pensarse como un puente entre generaciones, si bien Laura parece una joven tradicional de clase media (recatada, cuidadosa, por momentos frágil), posee dotes que la alejan del modelo rutinario en el cual se encuentra el protagonista. Luego de una extenuante jornada de horas extras, Martín se ofrece a acompañarla a tomar el colectivo hasta su casa, es ahí donde la joven exclama: “Yo soy medio maniática me gusta caminar ir por lugares distintos (...) no me gusta andar siempre por los mismos sitios.” Lo que deja a Martín impresionado y como confesará más adelante, enamorado. Laura en sí misma es un camino distinto y arriesgado para Martín. Lo que empieza como una atracción se transforma en un profundo sentimiento que el protagonista confiesa lleno de miedos e inseguridades. Dichos temores se desprenden de la diferencia de edad de la pareja. En un café, Martín le dice: “Usted podría ser mi hija y los dos lo sabemos y ahí está el problema ¿Qué puedo ofrecerle yo? ¿Un noviazgo? Dentro de diez años voy a cumplir sesenta lo que le propongo entonces es un acuerdo, un convenio si quiere entre lo que yo siento, entre mi amor y su libertad. (...) Nunca había sentido que una mujer podría ser una pareja, con usted lo siento todo el tiempo” A pesar de estas dudas, cuando Laura evidencia la sinceridad de

¹⁸⁵ César Valverde Stark, Ob Cit. p.176

las palabras de Martín, acepta la propuesta estableciendo una relación que escapa del modelo de clase media, y que le ofrece un nuevo camino para transitar la vida.

Este nuevo camino repercute tanto en la vida familiar como profesional de Martín. De alguna manera su relación con Laura le permite ver críticamente el carácter rutinario de la vida fuera y dentro de la oficina. Con su familia se vuelve más sensible, en especial con su hijo Esteban. Es Martín el que, insistiendo en hablar con él, logra que el muchacho se enoje y le diga que su imagen (la de Martín, su padre) es un espejo que adelanta. Lo interesante es que, a partir de su relación con la joven, el padre puede advertirle a su hijo: “Yo me resigné porque yo a tu edad no tenía bronca, si hubiera tenido bronca no hubiera tenido la vida que tuve ¿no? Pero vos estás a tiempo, vos podés largar todo” Entonces Esteban replica: “Eso se dice fácil, si no sé hacer otra cosa ¿querés que me muera de hambre?” a lo que Martín le contesta: “Si yo a mi edad me atrevo a estar con una mujer que podría ser mi hija, si yo tengo el coraje de empezar de nuevo cómo no vas a poder vos. (...) Lo que uno quiere de verdad es lo que está hecho para uno. Entonces hay que tomarlo o intentar, en eso se te puede ir la vida, pero es una vida mucho mejor que la de trepar o la de juntar guita o resignarse”. Aquí el protagonista hace suya la crítica aletargada de sus propios hijos poniendo en cuestión su propio camino como se evidencia en el hecho de hablar del ascenso social calificándolo despectivamente como “trepar”.

En la esfera laboral, Martín también observa las cosas con otra perspectiva. Cuando en la oficina sus compañeros le hacen una broma al empleado Sierra (le hacen creer que se ganó el prode¹⁸⁶) este personaje reacciona desmesuradamente y antes de que puedan decirle la verdad, insulta al administrador de la oficina y es despedido. A partir de esto, Martín reflexiona que el ámbito laboral es un espacio cruel en donde se expulsa a aquellos que no aguantan la rutina y se permiten soñar otro tipo de vida. Sentado junto a Laura en la costanera, Martín reflexiona: “No sé, pero me parece que es por eso que nos complotamos sin darnos cuenta y hacemos algo para sacárnoslos de encima para que dejen de molestar y de soñar en voz alta”. Esta reflexión hay que vincularla a la actitud que Martín toma con

¹⁸⁶ Un juego de apuestas sobre los resultados de partidos de fútbol.

respecto a la posibilidad de su ascenso. En el momento en el que sale con la joven Avellaneda se presenta la oportunidad de ser ascendido a subgerente. La tentación es grande, pero Laura le dice “Vos no querés quedarte”. Ante la réplica del protagonista de “¿Cómo nos vamos a arreglar?”, la joven simplemente dice: “algo se nos va a ocurrir”. Cuando efectivamente el gerente le propone el puesto, el protagonista le dice “Y cuánto tiempo tengo para pensarlo” para finalmente rechazar la oferta. Así, el amor hace que Santomé se aparte del camino de ascenso social tomando un camino diferente —“una vida distinta”, como había propuesto Santilli en su discurso—, y refugiarse en los pequeños momentos de felicidad e intimidad producto de su atrevido vínculo con Avellaneda.

A pesar de estas promesas y esperanzas, la suerte de los protagonistas de las películas analizadas hasta aquí se derrumba estrepitosamente. Ya sea una ambigua esperanza política (como la de Erdosain), o una amorosa (como la de Carlos y Martín), no hay finales felices, solo las fuerzas del mundo imponiéndose sobre el cuerpo masculino.

La derrota

La suerte de Erdosain se vendrá abajo cuando el atentado sea abortado por las propias fuerzas armadas. Justo el día anterior al golpe, un representante de las fuerzas armadas irrumpe en la mansión y les advierte que tienen dos horas para desaparecer o los buscarán y encarcelarán. El astrólogo decide prender fuego la mansión. Erdosain llega para ver su sueño hecho cenizas. Ni siquiera su venganza sobre Barsut resulta. Aunque nunca llega a enterarse, su ex pariente lejos de haber firmado el cheque por medio de la tortura, lo firma luego de ser convencido de la causa del grupo por el astrólogo. Es interesante notar cómo el proyecto político del personaje de Slavin no tiene una forma definida, sus elementos anarquistas y anticapitalistas no lo eximen de pensar alianzas con la facción golpista del ejército. Además, su continua interpelación a un sujeto demasiado plural (en los últimos preparativos el líder del golpe asegura “los locos, los rufianes, las mujeres públicas, nosotros todos podemos odiar la vida juntos”) no parece tener una vinculación directa con ningún grupo de izquierda argentino. Así el grupo subversivo se asemeja a “...una industria

de producir ‘cuentos’ y de buscar dinero.”¹⁸⁷ Es la concreción de ese lugar productivo otorgador de virilidad lejos del sistema productivo que marcábamos al comienzo. Pero lo interesante aquí es que dicha industria genera los capitales patriarcales necesarios para que Erdosain adquiriera una virilidad transitoria.

Una vez destruida la esperanza, el protagonista comienza a circular por el espiral descendente de la muerte. Luego de contemplar la mansión prendida fuego, el protagonista vuelve a la pensión donde se encuentra su nueva esposa. Al ser despertado por la joven en busca de un encuentro sexual (los planos de los ojos de la Bizca abriéndose y de sus labios besando los del protagonista parecen indicar cierto apetito desenfrenado del personaje), Erdosain primero le responde y luego, sacando un revólver de abajo de la almohada, le pega un tiro. El cuerpo de la joven se desploma y su cara presenta una mueca grotesca (parece reírse del protagonista incluso cuando ella ya ha muerto). Mientras, en un rincón de la habitación acurrucado, Erdosain exclama “Viste lo que te pasó por andar confiando en todos los hombres, perdiste la pureza para siempre. ¿Te das cuenta? Para siempre ¿No te da vergüenza? Y ahora Dios te castigó por no seguir los consejos que te daban las maestras en la escuela”. Finalmente, comienza vagar sin rumbo hasta que en un tren decide pegarse un tiro en el pecho.

El final de Etchepare en *Boquitas Pintadas* es menos espectacular y más previsible. Carlos debe volver anticipadamente de su internación por falta de fondos. Este detalle no es menor: la enfermedad se agrava con una condición de clase en decadencia. Esta vinculación entre el padecimiento y la posición social del protagonista es sugerida por el contexto en que se relata la historia, década del 30, época en que la tuberculosis deja de ser mortal para pasar a ser de clase.¹⁸⁸ De vuelta en el pueblo, Carlos busca reestablecer su relación con Nené pero encuentra la férrea oposición del padre de la muchacha. Éste increpa a Juan Carlos por su enfermedad temiendo que pueda contagiar a su hija, sin embargo la joven

¹⁸⁷ Ricardo Piglia, Ob. Cit. 26

¹⁸⁸ Daniel Link, “La obra como exigencia de vida” en *Ñ revista de cultura* 24/7/2010 (On line) Disponible en: <http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/07/24/-02205786.htm> Última visita: 15 de Enero, 2016

trata de consolarlo. Este encuentro, a pesar de que Nené le dice que se casaría con él, termina mal cuando la misma se niega a concretar el encuentro sexual, por miedo de que Carlos descubra que ella no es virgen. El rechazo produce que Carlos piense que la actitud de Nené se debe al temor a su enfermedad y se vaya enojado a ver a Mabel. La niña rica lo rechaza esta vez sí por temor a su enfermedad. Finalmente es despedido de su trabajo y pasa los últimos momentos de su vida bajo el cuidado de la viuda Di Carlo, la cual compra una pensión en Carlos Paz para estar junto a su lado. En resumen: si el amor de Nené prometía redimirlo y contenerlo, su propia desconfianza junto a los prejuicios morales del pueblo compartidos por la mujer, terminan frustrando toda posibilidad para ambos. Por su parte, un destino más sorpresivo, pero igual de trágico, le espera a Pancho. Cuando el oficial de policía abandona la habitación de Mabel (luego de la escena del forcejeo) es interceptado en el patio por la Raba quien lo asesina. Lejos de ser una víctima pasiva, la Raba cobra venganza por haber sido engañada por el policía. Así el destino que parecía asegurado en la humilde sirvienta (quedar “preñada” y abandonada) es torcido por la venganza. La Raba impone un castigo ante la liviandad y la traición de Pancho. Con este gesto el personaje de Leonor Manso se transforma en el sujeto atemorizante forcluido de la simbolización de la diferencia sexual. Para salvar su reputación, Mabel obliga a la joven a mentir, haciéndola declarar que Pancho irrumpió en la mansión para violar a la joven criada, ocultando la relación de la joven rica con el oficial.

En *La tregua*, la esperanza de Martín Santomé iniciada con su relación con Laura Avellaneda queda cortada abruptamente por la muerte de la joven. Así se pone fin al proceso de transformación de Martín, lo único que el protagonista puede llegar hacer es ir a la casa de su amante, con la excusa de hacerse un traje con el padre sastre de Laura y mediante una charla con la madre acceder a las fotos de la infancia de la joven. Finalmente, haciendo las valijas para irse del departamento que había alquilado para compartir con su amante, Martín es consolado por su hijo Esteban que va a verlo. Pero las palabras del joven se pierden en inaudibles ecos y el primer plano del protagonista, con su cara de angustia, y su hijo detrás colocando su mano en su hombro se corta por una franja negra que avanza de derecha a izquierda hasta ocupar la mitad de la pantalla. Esta toma fija aparece al principio

del filme y en el medio y constituyen la conformación de un sentido circular del relato. Según Otilio Umaña, en la novela la muerte de Avellaneda era una forma de socavar el “destino feliz patriarcal” por parte de Benedetti (si se prestaba atención al intertexto anclado en el problema de lo homosexual)¹⁸⁹. Ahora bien, a nuestro entender, la película tiene un carácter más pesimista. En primer lugar, el Martín Santomé del filme evidencia menos reacciones homofóbicas que el de la novela. En segundo lugar, Jaime no explicita una crítica abierta a su familia y sus valores (como sí sucede en la carta que escribe en la obra de Benedetti) Simplemente quiere irse para dejar de ser un problema “así es más fácil para todos”. El pesimismo termina de evidenciarse si se tiene en cuenta que durante todo el filme los personajes que se atreven a querer algo más, son expulsados de la narrativa. Primero Santilli con su discurso crítico de la vida de oficina, luego Jaime con su homosexualidad, más tarde Sierra con su ilusión de dejar de trabajar y por último Laura la joven que se anima a vivir una relación amorosa diferente. Cada uno de estos personajes una vez que explicitan sus diferencias (los tres varones lo hacen reaccionando a diversas provocaciones mientras que Laura lo hace permitiéndose vivir su romance con Martín) desaparecen de la película. Así se recrea una norma de virilidad y heterosexualidad, que funciona como frontera entre lo que resulta aceptable y lo que no.

El gallo y el lobo.

Las tragedias planteadas por Leonardo Favio poseen otros trayectos que las apartan de la estructura narrativa (frustración, ilusión y derrota) de las películas de Renán y Nilsson. Ya hemos hablado del interés del director mendocino por acercar el cine de autor y sus técnicas al mercado popular produciendo una interesante hibridación de estilos. De hecho, la elección de Juan José Camero en el rol protagónico de *Nazareno Cruz y el lobo* denota esa estrategia artística de Favio. Camero se había hecho famoso y popular por ser un galán de televisión. Incluso el director “introdu[jo] la iconografía del amor, propia del género televisivo que se expresa en los emblemáticos planos detalle de la pareja

¹⁸⁹José Otilio Umaña, Ob. Cit. pp.158-159

besándose.”¹⁹⁰ En lo que no reparamos es la asociación corporalidad-pueblo. Si en los filmes de Renán y Nilsson las acciones de los cuerpos (y sentimientos) están acompañados por discursos y diálogos, tanto en *Este es el romance...* como en *Nazareno cruz...* los cuerpos parecen manifestarse por sí mismos. No hay una declaración dialogada de amor como la de Martín a Laura sino un profundo juego de miradas entre el Aniceto y la Francisca. Cuando ella llega al pueblo (en la provincia de Mendoza) el guapo Aniceto (Federico Luppi) la observa alejarse de la estación tan atentamente que produce que la joven se esfuerce a mirar. A continuación, plano y contraplano de los protagonistas se superponen portando miradas que devienen en sonrisas, que a su vez devienen en un plano medio del joven avanzando hacia la muchacha y, finalmente, un plano general de los dos cuerpos reposando desnudos en la cama. Algo parecido sucede con el joven Nazareno (Juan José Camero) cuando se encuentra con Griselda (Marina Magali) en un pueblo sin tiempo ni lugar preciso. La joven se sorprende ante la mirada del muchacho y comienza a ser desbordada por la intensidad, lo que provoca que baje la mirada. La cámara representa la mirada del amante con un primer plano de la belleza idílica de la joven que pasa mediante un travelling de un perfil a otro del rostro de la muchacha. A continuación, se contraponen los primeros planos de Nazareno y de un niño del pueblo que repite una y otra vez “Griselda qué linda sos”. La mirada del niño remarca la pureza de los sentimientos de los jóvenes que ante el pudor mutuo bajan constantemente la mirada. Finalmente, los recientemente enamorados terminan bailando sobre un fuego (se superpone la imagen de los protagonistas a la de unas llamas que simbolizan la pasión) y ante la mirada de Lucifer (Alfredo Alcón).

Este rol de llevar lo narrativo desde el cuerpo mediante sus acciones es característico del cine de la segunda mitad del siglo XX que Gilles Deleuze denomina como la imagen tiempo. En esta nueva forma del cine: “...las categorías de la vida son, precisamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas, (...) es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) que el cine contrae sus nupcias con el pensamiento.”¹⁹¹ Son esos

¹⁹⁰ Alicia Aisemberg, Ob Cit. p.638

¹⁹¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*, Barcelona, Paidós 1987.

cuerpos los protagonistas de una narrativa trágica que comparte el amor como punto de partida. Mientras que en los filmes de Nilsson y Renán la tragedia gira en torno a deseos de revirilización, en los de Favio las tragedias están marcadas por un cuerpo que comparte cierta celebración de lo popular similar a las representaciones del capítulo 3 pero el carácter mítico es reemplazado por una sensibilidad que lo vuelve un objeto abyecto con respecto a los cánones tradicionales de la masculinidad.

Ambas parejas se constituyen en el momento exacto en que las miradas se cruzan. En *Este es el romance...* la pareja pasea por los bosques cercanos al pueblo después de que el filme nos hizo conocer algo de la vida de ambos personajes: se ve una escena del joven en una pelea de gallos y a la muchacha haciendo servicio doméstico en una casa de clase media. Luego observamos como Francisca se queda en casa del Aniceto cuando este es herido y hecho preso, debido a lo que parece un enfrentamiento de pandillas. Finalmente, el protagonista logra salir de la cárcel y la pareja continúa feliz hasta que asisten a una obra de teatro donde ocurrirá la tragedia. En medio de una obra gauchesca, el joven Aniceto encontrará los ojos de Lucia (María Vaner). De nuevo todo se explica con gestos: el primer plano de los jóvenes abrazados viendo la puesta en escena se mantiene fija dejándonos ver como la cara del joven es atraída por una fuerza extraña hacia la derecha, algo le llama la atención. Cuando finalmente gira para observar, la cámara rota con él, dejándonos ver unas filas más atrás a Lucía. La fuerza de la mirada de la joven se representa mediante un primer plano de sus ojos, los que se contraponen a los planos de perfil de la Francisca acercándonos al dilema que ha nacido en el deseo del joven.

Más allá de los derroteros románticos de ambos varones se hace interesante resaltar el vínculo “hombre-animal” que se encuentra en ambas narrativas. En este sentido, la virilidad del Aniceto parece directamente asociada a su gallo de riña. De alguna manera el personaje de Luppi posee en el animal su doble viril. Es mediante éste que incursiona en un espacio masculino que lo reafirma como hombre a través de la derrota de otro hombre y su gallo. Para pensar la relación gallo-Aniceto quizás nos sirvan los ya clásicos aportes del antropólogo Clifort Geertz en su estudio sobre la riña de gallos en Bali. Para Geertz: “en la riña de gallos, el hombre y la bestia, el bien y el mal, el yo y el ello, la fuerza creadora de la

masculinidad excitada y la fuerza destructora de la animalidad desencadenada se funden en un sangriento drama de odio crueldad, violencia y muerte.”¹⁹² Aún más, para este autor la riña de gallos posee el poder significativo de sentimientos que ejemplifican la sociedad balinesa mediante un vocablo emotivo. A la luz de estos clásicos aportes, es sugerente pensar la conexión entre el gallo y el narcisismo masculino, es decir, como prolongación del yo de su dueño. Esta materialización fálica animal se pone en evidencia en la escena de la riña en donde Aniceto sale victorioso y al preguntarle la hora a su contrincante vencido este último exclama: “¿Por sacarme algo más?” luego de haberle dado el dinero de la apuesta. Es mediante el gallo que Aniceto accede a cierta plenitud viril imponiéndose sobre otros hombres. Esta virilidad se pondrá en cuestión cuando quiera cortejar a Lucía. Para impresionar a la joven acariciando al animal le dice: “Yo podría contarle muchas cosas de los gallos sobre todo de este que es guapo y peleador como ninguno” pero la indiferencia de la joven hace que agregue “Claro que todo es cuestión de ideología ¿no?” Esto es importante porque marca la forma en que Aniceto irá dejando terreno para satisfacer a Lucía. Incluso llega a comprar un costoso anillo que genera sospechas y celos en la Francisca.

En el caso de Nazareno, su virilidad también está conectada con lo animal, pero en vez de potenciarse con ella, lo desviriliza. El muchacho es el séptimo hijo varón condenado a tornarse un hombre lobo. A pesar de que este destino pende sobre su vida, el joven protagonista no posee una visión pesimista del mundo ni posee grandes anhelos de poder. De hecho, el amor hacia Griselda y su defensa, ante las tentaciones del diablo que veremos más adelante, hacen que el personaje se acerque a los héroes románticos del capítulo anterior. Sin embargo, el carácter subordinado que el joven mantiene ante el Diablo y la forma en que el pueblo procede a su aniquilación (aniquilación de la pareja protagonista) mantiene los elementos trágicos dominantes. Es el amor el que desencadena la maldición y el que acerca al joven a su yo animal. A diferencia del yo animal viril de Aniceto, el de Nazareno parece proveniente de un reino femenino. Su madre Damiana (Elcira Olivera

¹⁹² Clifford Geertz, “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali” en *La interpretación de las culturas*, Barcelona Gedisa 2003, p.345

Garcés) lo había defendido del pueblo al nacer presentándose como una mujer fuerte que sobrellevaba su viudez con dignidad—su padre y hermanos habían muerto en un accidente durante un arreo—. Al comienzo del filme la viuda camina con su hijo en brazos gritándole al pueblo, que se esconde en sus hogares. A su paso, la mujer exclama: “Más que puertas y ventanas, mucho más les valiera cerrar sus bocas. Cada sucia palabra que de ellas sale es un escalón hacia el infierno. Se asustan de mi pequeño ángel. Cuando deberían huir de sus pensamientos y espantarse por cada acción que a diario cometen...” A esta fuerte figura maternal se suma la de la bruja lechiguana (Nora Cullen), la cual al ser consciente de la maldición del joven decide ser su madrina y protegerlo también contra los prejuicios del pueblo. Así, el joven se encuentra resguardado por las dos mujeres que lo protegen hasta que una tercera mujer (Griselda) se enamora de él. Definitivamente este continuo femenino debe ser castigado.

Particularmente el amor que estructura el relato entre Nazareno y Griselda parece remitir a una naturaleza excesiva que satura en belleza y transforma a los amantes en parte del paisaje. Luego de la escena del baile, ambos jóvenes son representados en diversas escenas en donde sus cuerpos resultan íntimamente unidos. Así se ve a Nazareno arriba de un arado con su torso desnudo y Griselda tomándolo por detrás besando sus hombros, reposando juntos intercambiando besos y caricias bajo un árbol o haciendo el amor en las piedras a orillas de un río. En esta última escena, mientras Griselda besa la boca de su amado, éste derrama una lágrima que desembocará en un primer plano de una cascada para terminar con planos de la pareja abajo del agua abrazada. Es este amor apasionado el que desata en el protagonista su lado animal y su acercamiento al ángel caído Lucifer, el cual le comunica la maldición que pende sobre su existencia.

El diablo irrumpe en la narrativa para anotar al protagonista de su mal y ofrecerle una solución (que es más bien una tentación) Elegir la riqueza y el poder antes que el amor y burlar el oscuro destino que le aguarda al joven. “Mañana es luna llena y rondarás los campos hecho lobo” exclama Lucifer con un tono profundo. La sentencia traerá pánico en el joven cuando Lucifer señale la conexión entre amor y maldición: “estás enamorado Nazareno y eso en vos no es bueno, porque el amor que en todo ser es dicha a vos te

marcará con la tragedia”. Ante el joven aparecen siete carros cargados con joyas y oro tentándolo a renunciar a su amor por Griselda. “Acariciando el oro olvidarás las penas y ya nunca serás lobo en esas noches que hay luna llena”. Detengámonos un momento para reflexionar sobre la tentación y las características trágicas particulares de Nazareno. Sabemos que muchas investigaciones han demostrado como lo sentimental representa aquello excluido de la identidad masculina. Habitualmente dentro de la homosociabilidad, emociones como el amor parecen dejarse de lado para privilegiar valores vinculados a la razón. La tentación del diablo implica transformar a Nazareno de un humilde campesino a un poderoso estanciero. Es decir, transformar al joven en un hombre de y para el poder que, como marca Michael Kimmel, representa el ideal hegemónico de la masculinidad.¹⁹³ Ahora es necesario centrarnos en las particularidades de Nazareno como héroe trágico. A diferencia de Moreira y Martín Fierro, que luchan o intentan encontrar atajos a los obstáculos que el mundo les impone remarcando su virilidad, Nazareno se entrega a su destino: transformarse en un “no hombre” en un animal o, dicho de otra forma, marchando sonriente al exilio. Pero ¿qué implica la maldición?, ¿Cómo podemos interpretar a ese “hombre bestia” que se nos presenta poéticamente? En el capítulo 1 habíamos mencionado como Bárbara Creed interpreta el mito del hombre lobo. A primera vista podría decirse que dicho mito es una exaltación de las cualidades agresivas socialmente asignadas e incentivadas del hombre (penetrar, lastimar, deshacer), exacerbadas en su paso de niño a adulto. Esta interpretación parece coincidir con lo que le depara el futuro a Nazareno: al enamorarse de Griselda, cuando se entrega a la pasión del sexo, es que deviene animal. Sin embargo, como marca la propia Creed, esta interpretación del mito del Lobizón deja fuera aspectos feminizantes como la ligazón del cuerpo a los ciclos lunares similares a los ciclos menstruales.¹⁹⁴ Otras interpretaciones centrándose en el mito local argentino del lobizón consideran que la criatura es un ser hipervirilizado que entra en contradicción con el modelo del trabajador capitalista padre de familia. No es casual que el lobizón se

¹⁹³ Para Michael Kimmel: “La definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder y un hombre de poder. Igualamos la masculinidad con ser fuerte y exitoso, capaz, confiable, y ostentando control. “ En Michael Kimmel Ob Cit. p. 51

¹⁹⁴ Bárbara Creed, “Dark Desires” en Steven Cohan y Rae Hark Ina; Ob. Cit

transforme un viernes a la noche y que luego de sus “fechorías” tenga un día de descanso. La leyenda a nivel local guarda una relación con preocupaciones vinculadas al tiempo libre de los varones trabajadores dentro del capitalismo local. Para César Hazaki “...el lobizón es un ser dionisiaco y, por ello, altamente peligroso para la cohesión social de la familia constituida bajo el casamiento civil y religioso que el estado civil imponía”.¹⁹⁵

Teniendo en cuenta esto, podemos decir que la representación que Favio realiza del lobizón es, desde el punto de vista del género, altamente provocadora. El joven al vincularse íntimamente con lo femenino (su encuentro con Griselda) se adentra en otra naturaleza fuera de la homosocialidad (Nazareno, a diferencia de otros personajes de las películas analizadas, no tiene amigos varones). La misma se presenta como un terreno húmedo, recordemos las escenas debajo del agua con Griselda o la extensa escena en donde Nazareno besa a su amada a orillas del mar siendo cubiertos una y otra vez por el agua salada. Estos detalles estéticos no son menores. El significado de lo acuoso o mojado posee una fuerte referencia a lo femenino dentro de la estructura simbólica patriarcal (que por supuesto varía geográfica y regionalmente). Según el famoso estudio de Pierre Bourdieu sobre la dominación masculina tomando el caso de una tribu de bereberes de la Cabília:

“el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya (...) es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o mercado, reservado a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales...”¹⁹⁶

Además, la relación del protagonista con la brujería femenina se acentúa a medida que avanza en su maldición. César Hazaki analizando el mito del lobizón, advierte que una versión de dicha leyenda afirma que la séptima hija mujer se vuelve bruja. De alguna manera se hace interesante pensar la vinculación Lobo y bruja dentro de la película de

¹⁹⁵ César Hazaki, “El lobizón, el capitalismo y la religión” en *Topia. Un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura*. Disponible en: <http://www.topia.com.ar/articulos/lobizón-capitalismo-y-religión>. Última visita: 1 23 de Febrero de 2015.

¹⁹⁶ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*. Ob. Cit. p.22

Favio. Si el lobizón, parece encarnar lo alejado del ideal masculino (que en la película podemos evidenciar en el padre de Griselda, un cazador), la bruja es el reverso de lo femenino. El filme de Favio no explora los excesos de la representación de la bruja que según la leyenda incluía devorar niños, pero, sin embargo, expone cierta autonomía y libertad de parte de esas mujeres¹⁹⁷. La lechiguana se presenta como una mujer anciana pero activa a diferencia de su marido siempre postrado en la cama convencido de su muerte. Cuando Nazareno va a visitar a su madrina en busca de consejo, éste le pregunta: “y ¿cómo anda mi padrino?” a lo que la bruja contesta: “Deje ya a ese viejo de mierda. Hace cuarenta años que dice que está muerto y chupa más que tierra vieja”. La madrina del diablo, por otra parte, todo el tiempo está demostrando sus capacidades de transformación. Es la anciana la que transformada en gallo rojo empuja a Nazareno a la entrada del infierno subterráneo. Luego sentada junto a él riendo a carcajadas, le dice: ¿así que vos te transformas en lobo? Mírame a mí ve” mientras su imagen se intercambia con la de un buey, una serpiente, un zorro y un gallo.

Este lazo con lo femenino siniestro se acentúa con la decisión de Nazareno de optar por el amor y no por el oro. Según Diana Paladino, dicha elección acerca al protagonista al estatus de un héroe romántico que entrega su vida por su pasión a Griselda.¹⁹⁸ Desde nuestro punto de vista, teniendo en cuenta los héroes analizados en el capítulo 3, podemos decir que si bien Nazareno presenta rasgos románticos desde una perspectiva de género se hace evidente que la maldición implica una feminización que entra en contradicción con la estructura patriarcal del pueblo. El hecho de ser asesinado por los cazadores (varones) del pueblo, que se acerque a lo siniestro de la mano de las salamancas y que una vez muerto se

¹⁹⁷ La asociación entre el concepto de bruja y libertad femenina no es casual. Según el estudio de Silvia Federici durante los siglos XV-XVIII en Europa y América Latina se llevaron a cabo persecuciones y quemas de mujeres acusadas de brujerías como parte de una estrategia para desestructurar comunidades campesinas en el marco de una acumulación de capital fundamental para la imposición del sistema capitalista mundial. De alguna manera el cuerpo de la bruja escapa a los ordenamientos de las esferas públicas y privadas y sus respectivos roles impuestos en el capitalismo, de allí su continua persecución y exterminación. Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños, 2004.

¹⁹⁸ Diana Paladino, “Una fábula de amor: Nazarenos Cruz y el Lobo (las palomas y los gritos). En *Arbor Ciencia pensamiento y cultura*. Número 686, 2003, pp. 295-310.

transforme en el representante del Diablo ante Dios, mantiene el relato dentro de la trama trágica. El joven, al elegir el amor no solo sella su destino (y el de Griselda) sino que es expulsado del reino de los hombres. No está castrado, sino que abraza, se fusiona, con cierta femineidad que lo rodea y lo atraviesa pero que Favio se encarga de alejarla de cualquier noción de mal. Más que algo maligno, las fuerzas infernales y el propio Lucifer parecen pertenecer a un orden excluido de la norma de género y de raza. En este sentido, no es un detalle menor que en una visita a los dominios de Lucifer, Nazareno se entere por boca de la madrina del demonio (una anciana bruja salamanquera) que el “ángel caído” puede hablar el quechua. Esta ambigüedad del mal se extiende a la propia figura del Diablo, el cual se presenta melancólico y deseoso de volver a hablar con Dios. La melancolía del personaje es vinculada a su imposibilidad de tener hijos, claro signo de incompletud masculina. Cuando Nazareno le pregunta cómo es tener un hijo ante la posibilidad de tener uno con Griselda, Lucifer reflexiona: “Sabés que no sé. Fue sutil la condena.” Y en otra escena dentro del infierno, el diablo le comenta a Nazareno: yo nunca lo tuve y tampoco lo fui (...) Él dijo ¡hágase!...y me hizo”. Satán tampoco es un hombre, no fue engendrado ni puede engendrar. Es sugerente que, a través de la maldición, Nazareno se adentre a los dominios de ese ser castrado.

Aniceto, por su parte, no podrá escapar de su atracción por Lucía. El joven asiste a un baile para buscar a su nuevo objeto de deseo. Al encontrarse bailan en la pista donde Aniceto le confiesa “Lucía, este que..., te quiero” y luego, en su casa, hacen el amor. Las escenas vinculadas al sexo se expresan mediante tomas y planos donde los cuerpos y sus ritmos son los que narran: la espalda desnuda del joven es acariciada por el brazo de la joven, la espalda se hincha y se contrae intermitentemente hasta que la cámara se desplaza hacia las cabezas de los amantes que intercambian besos. Luego, Aniceto se incorpora y le dice “Putita. Che gringuita, ¿no me vas a ser mal?” Es interesante como llama Aniceto a Lucía “putita” se trata del contrario de “santita”, el apodo con el que llama habitualmente a la Francisca.

La decisión de ambos jóvenes marcará su destino. Aniceto terminará echando a la Francisca para formalizar su relación con Lucía, pero ésta a su vez lo rechazará. Lucía

representa el amor carnal, la mujer fatal que seduce y castra; mientras que la Francisca representa la pureza de lo popular. De este modo, el personaje de Luppi puede vincularse a los compadritos de los tangos de principios de siglo XX, los que se enamoraban perdidamente de mujeres que habitualmente los traicionaban con otro. Para Eduardo Archetti, el amor opera como motor de una transformación que produce una pérdida del control de sí mismo y su reputación.¹⁹⁹ Aniceto es un compadrito y en el mundo de los compadritos “las relaciones entre los hombres y las mujeres no se basan en la igualdad y el respeto, sino en la autoridad y el dominio.”²⁰⁰ Teniendo en cuenta esto, es interesante analizar cómo el dominio sobre la Francisca es total (de hecho cuando le exige que deje su casa la joven acata sin protestas, sin escándalo pero profundamente herida) a diferencia de lo que sucede con Lucía cuando éste le propone irse a vivir con él: “la eché a la Francisca y vine a decirte que te vengas a vivir conmigo a la pieza”. La joven duda: “¿Con vos?” Aniceto molesto exclama: “Sí conmigo ¿Qué acaso no me querés? ¿Qué no habíamos quedado en eso?”. La joven responde “Sí, pero no sé”. Aniceto pierde la calma y dice “Bueno mira que Dios te ayude”. La mujer le responde desafiante: “Está bien” y Aniceto le grita: “Claro que está bien”. Es en ese momento cuando Lucía exclama: “¿Qué? Últimamente soy dueña ¿no?”. Semejante insolencia es respondida por el compadrito con una cachetada. Pero al igual que en el caso de Erdosain, la fuerza no será suficiente para doblegar a la mujer deseada. Lucía con ojos furiosos le dice: “A mí no me ves más”. Es tan rotunda la afirmación de la joven que el compadrito se desarma y exclamando “Perdóname” intenta retenerla inútilmente junto a él. A partir de aquí, Aniceto no verá más a Lucía. Quebrado y solitario se le ocurre vender su gallo de riña (su otro yo viril) para con dinero poder agasajar a la mujer que lo rechaza. Sin embargo, esta acción tampoco bastará ya que la joven emprenderá una relación con otro hombre. Mientras vuelve derrotado del baile en donde descubre que Lucía había ido con otro piensa: “Venir a vender el gallo, por esa puta, porque no me morí”. Es interesante como el cuerpo del galán asume poses habitualmente reservadas al cuerpo femenino, dentro de las pantallas a partir de su

¹⁹⁹ Eduardo Archetti, *Masculinidades. Fútbol, tango y polo e la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia. 2003. P.209

²⁰⁰ *Ibidem*

“desgracia”: luego de enterarse del romance de la joven con otro se lo aprecia llorando desconsoladamente tirado en su cama. El deseo de muerte de su frase “Por qué no me morí” parece ser el motor de la última acción de Aniceto: recuperar a su gallo, recuperar su hombría. Aniceto decide robárselo a un vecino suyo al que se lo había vendido y en esa acción resulta asesinado por el dueño de casa justo antes de saltar el muro blanco que separaba ambas viviendas. El mismo muro blanco que tampoco podrá sortear Juan Moreira, pero a diferencia del gaucho, Aniceto no se vuelve icono ni símbolo de nada, su cuerpo solo, reposa en el suelo tapado por los gritos de los dueños de casa mientras la cámara lo abandona para terminar en una panorámica de las sierras mendocinas al amanecer. La muerte de Aniceto no detiene el tiempo del mundo.

Nazareno y Griselda vivirán su amor hasta las últimas consecuencias. Transformado en lobo Nazareno mata a un pastor y a sus ovejas, despertando una ola de violencia en el pueblo sintetizada por la frase del loco del pueblo que vagando por las praderas exclama: “guerra no mala, guerra linda”. El padre de Griselda (Lautaro Murúa) se entera de que el lobo es Nazareno gracias a Lucifer y encabeza la expedición que lo busca para matarlo. Esto no detiene a los amantes en su intención de quererse. Exiliado, como si estuviera en la clandestinidad, el joven envía a la pequeña Fidelia (la nieta de su madrina la bruja Lechiguana) a buscar a la muchacha. Mientras ella se dirige a su encuentro se escucha la voz del joven que proclama: “Mi vida, dicen que todo esto es un castigo yo en cambio pienso que es una bendición. Por tan solo una mirada tuya y la promesa de tener un hijo vale el transitar todos los infiernos”. En otra escena, la propia Griselda busca al joven bajo la luna llena y al encontrarlo hecho lobo corre junto a él por las praderas intentando escapar de los cazadores. Sin embargo, el desenlace será fatal: uno de los cazadores disparará por error a la joven y el padre de la muchacha, enloquecido por la pérdida, matará a Nazareno con balas de plata. A pesar de esto, los cuerpos de ambos terminan echados desnudos en la pradera como evocando a Adán y Eva. En este final elementos románticos parecen coexistir con la tragedia. Los amantes dan la vida por su amor en forma de sacrificio, de forma similar a los protagonistas de los filmes políticos. Sin embargo los rasgos trágicos son los que definen a esa masculinidad interrumpida por la fuerza masculina representada por los

cazadores que simbolizan el orden patriarcal. Son esos hombres los que logran poner un punto final a la ambigüedad marcado por lo siniestro femenino representado por el cuerpo de Nazareno. Con el asesinato de la pareja también se asesina al hijo del maldito que descansaba y gestaba en el vientre de Griselda lo que produce una castración totalizante como la del propio Satanás. Los malditos no tendrán hijos, la norma se impone y lo excluido es aniquilado.

Recapitulando

Hasta aquí nos hemos adentrado en el terreno de los “no hombres”. Las narrativas producidas por Nilsson y Renán los representan como seres heridos, frustrados y desvirilizados. Son esos hombres castrados los que transitan historias en las cuales se toparán con ilusiones de redención o de empoderamiento. En el caso de Erdosain y Carlos Etchepare el empoderamiento parece aguardar a aquel que consiga dinero o que ejerza una fuerte rapiña amorosa. De esto último, también disfrutará Pancho una vez convertido en oficial de policía. Así, se establece un paralelismo entre posición social, dinero y sexualidad. Algo distinto sucede con Martín Santomé. El personaje ha cumplido con todos los requisitos para ser un hombre (estuvo casado, tuvo hijos, tiene un empleo importante), pero lejos de procurarle felicidad esos valores lo condenan a una existencia de rutina asfixiante. Es por esto que la ilusión provendrá de un romance con una compañera de trabajo 20 años más joven. Si en el mundo de Erdosain hay cierta postura masoquista ante un mundo feroz que deriva en un sadismo continuo (violación de la mujer, fantasías vinculadas a la venganza contra Barsut, el asesinato de la Bizca), en el de Santomé predomina cierta resistencia que se potencia ante las voces disonantes con respecto a lo establecido (Jaime, Alejandro y Santilli con su homosexualidad); las que, a su vez, se encadenan con una crítica de la rutina que parece materializarse mediante la ilusión del amor (renuncia a la posibilidad de ascenso, acercamiento a Esteban y Blanca etc.) Más allá de esto, los cuerpos de los protagonistas adoptan en diversas ocasiones posturas inclinadas, derrumbadas o padecientes (piénsese en las escenas de Erdosain con el amante de su mujer, Santomé escuchando a Alejandro y Carlos con sus ataques de tos), no importa cuánto

deseen y cuanto crean que van a triunfar, todos los proyectos y vías de escape se derrumban en estas tres historias.

En el caso de las tragedias presentadas por Favio no hay una herida originaria ni un deseo por estatus. Aniceto protagoniza la tragedia del compadrito que lo cambia todo por el amor imposible de Lucía. Y Nazareno transita un camino de feminización prohibido que lo volverá un abyecto para finalmente ser asesinado por los otros hombres de su pueblo. Favio parece configurar una masculinidad totémica de signos dispares: el gallo de Aniceto fuerte y vencedor, el lobo de Nazareno femenino y feroz. El primero parece más acorde a los roles propios dentro de la simbolización de la diferencia sexual, pero se hace pedazos ante una mujer que busca su propio placer y no someterse a un hombre. El segundo es una “no virilidad”, asociada a la brujería de las salamancas constituyéndose en una otredad de género y raza. Si el gallo sucumbe ante los ojos brujos de Lucía, el lobo será castigado –por su intención de procrear con Griselda nueva vida– por los cazadores del pueblo. De una u otra manera el mundo vence sobre los protagonistas.

A diferencia de la trama romántica, la mujer dentro de la tragedia parece encarnar papeles disruptivos. Elsa, la mujer de Erdosain, no solo evalúa al protagonista, sino que una vez que éste la defrauda (con sus sueños, pero también con sus brotes sádicos) lo abandona. La lechiguana por su parte se presenta como un punto de sabiduría femenina que teje y entreteje los avatares del destino e intenta dar ayuda a los amantes malditos. Quizás el caso más provocador podamos encontrarlo en La Rabadilla, quien esquivo el camino de la pasiva “sirvientita engañada”, para volverse una instauradora de justicia con el asesinato de Pancho.

A esta altura pareciera que solo se vislumbran representaciones masculinas que luchan por su masculinidad conquistándola épicamente o son castradas sin remedio. En el próximo capítulo abordaremos otras representaciones que, vinculadas a la trama cómica, exploran la posibilidad de parodiar los valores masculinos hegemónicos, conformándose alrededor de actos performativos carnalescos, que esquivan o disminuyen la fuerza de la derrota.

CAPÍTULO 5. MASCULINIDADES Y COMEDIAS

En este capítulo nos centraremos en aquellas representaciones masculinas que se apartan tanto de la batalla épico-romántica como de la exclusión y la búsqueda frustrada de virilidad. Es hora de adentrarnos en el lago de la comedia y observar las máscaras y disfraces que funcionarán, para Narciso, como refugio del mundo y sus reglas homosociales. En el capítulo anterior hemos analizado cómo las representaciones masculinas parecían estar vinculadas a una búsqueda de virilidad y plenitud siempre frustrada, desvirtuando los roles de la simbolización de la diferencia sexual. Lo interesante de las comedias a analizar es que, si bien parten del mismo conflicto, la manera en que lo procesan es diferente. A través del análisis de *Mi novia el travesti* de Enrique Cahen Salaberry (1975), *La fiaca* de Fernando Ayala (1969), *Los chantas*, José Martínez Suárez (1975) y *Soñar soñar* Leonardo Favio (1976) veremos cómo el peligro que el mundo dividido en clases con su jerarquía homosocial genera representaciones masculinas subyugadas. Éstas, sin embargo, se mueven camaleónicamente encarando diversas estrategias para sortear la esfera productiva capitalista y su vinculación dinero-virilidad. Estos atajos están fuertemente relacionados con la parodia de lo que parece socialmente superior, pero que al mismo tiempo se desea, engendrando dos tipos de protagonistas: los integrados y los marginales.

Los integrados son trabajadores de clase media y clase obrera, Néstor Vignale (*La fiaca*) y Alberto “el Laucha” Lobosco (*Mi novia el Travesti*), que entran en conflicto. El primero con el modelo de hombre exitoso adulto, proveedor heterosexual, y el segundo con la heterosexualidad normativa en sí. Los marginales se dividen entre la banda de estafadores de poca monta de *Los chantas*, y los artistas populares de igual suerte de *Soñar soñar*. Más que entrar en colisión con ciertos valores hegemónicos, estos personajes parecen parodiarlos o producir representaciones saturadas de los mismos, al mismo tiempo que recrean nuevos caminos temporales. *Los chantas* y su búsqueda de éxito en el mundo delictivo exceden el significado del ascenso social combinando en una diada, valores lícitos e ilícitos, con términos como “los ejecutivos del afano”. Al mismo tiempo forman un

sentido de pertenencia familiar sin lazo sanguíneo. Mario y el Rulo, por su parte, saturan la relación homosocial, aproximándola a una parodia de los roles tradicionales de parejas heterosexuales de las tramas melodramáticas argentinas, no solo presentes en el cine sino también en el tango.

Los integrados

Alberto “el Laucha” Lobosco (Alberto Olmedo), el protagonista de *Mi novia el travesti*, es supervisor de fábrica. Su vida laboral parece proveerle un satisfactorio capital viril a partir de los encuentros que mantiene con las trabajadoras del establecimiento. Con ellas parece sostener diversos amoríos: en una escena se lo ve deambulando por el establecimiento dialogando y tocando a las empleadas que parecen consentir sus acciones. Una de ellas al sentir como posa la mano en su cuerpo le dice “¿Lo siente?” Otra al ver la situación le advierte: “la próxima vez que haga eso delante mío le clavo una lanzadera en el pecho y esas manos no me tocan más”. Finalmente una tercera le dice: “mucha confianza con el personal, si seguís así vas a terminar crucificado o anémico” agregando “y a mí ¿cuándo me toca?”. Alberto parece poseer una virilidad que se aleja de la del galán serio-padeciente, del estilo de Carlos Etchepare en *Boquitas pintadas*. El humor es su arma de seducción, sus chistes son los que le permiten congraciarse con las trabajadoras que parecen acceder y disfrutar de aventuras sexuales con el protagonista. Parece presentarse así una representación femenina marcada por la situación subalterna de clase y un desinhibido apetito sexual atravesado por la situación del poder sostenida con el protagonista, pero no exclusivamente relacionado a él, como veremos más adelante. Así el espacio de la fábrica engloba relaciones heterosexuales que están vinculadas por un lado a la desinhibición de las trabajadoras y al estatus de Alberto como supervisor y varón. Pareciera que la fábrica es la fortaleza de una virilidad obrera. Se trata de una representación masculina habitual dentro de la comedia picaresca argentina, una virilidad ambigua que se caracteriza por un deseo sexual exacerbado proveniente de una posición de

clase subalterna.²⁰¹ La virilidad del protagonista será puesta a prueba más allá de las fronteras de la fábrica, en un espacio que si bien está marcado por el erotismo, la nocturnidad, el arte y la ambigüedad sexual, también lo está por la preponderancia de la clase media: el cabaret.

En una despedida de soltero, el Laucha con sus amigos, de mejor posición económica, van a tomar unas copas a lo que parece un moderno y exclusivo cabaret. En este recinto se presentan shows de bailes donde el cuerpo de la mujer es un objeto de fascinación. En un primer espectáculo dos mujeres vestidas con plumas, pelucas altas, y concheros (similares a los del teatro de revista), bailan junto a un hombre flaco con un traje plateado ajustado abierto en el pecho que termina en pantalones campana. La performance afeminada del muchacho en escena provoca la burla del Laucha que, haciendo gala de su virilidad heterosexual, no reprime sus gritos de insulto. El protagonista suelta una carcajada y exclama “Dios le da pan al que no tiene dientes”, ante la incomodidad de sus amigos de clase media que parecen entender las “reglas del local”. La diferencia de clase entre el protagonista y sus amigos se evidencian en la sofisticación y recato con la que estos últimos presenciaron el show. Ante la advertencia de uno de sus amigos de que no insulte a los artistas, Alberto burlándose exclama: “¿Artistas? Esos p...”, y: “Qué desperdicio de mina. Si yo bailara al lado de esas minas en vez del flaquito ese, esas dos terminan abulonadas contra el piso”. La diferencia de actitudes entre los hombres de la escena ante el espectáculo denota la distancia de clases entre ellos. Sus amigos ven la forma (la coreografía o por lo menos aparentan hacerlo) mientras el Laucha ve los objetos de deseo determinados por la diferencia sexual (las dos mujeres) y el objeto de repudio (el homosexual). Esta diferencia de clase (que como vimos en el capítulo 4 está asociada a una diferencia de virilidad) será importante para los acontecimientos del filme.

²⁰¹ Excede a este análisis profundizar sobre las características de las comedias picarescas argentinas protagonizadas por Alberto Olmedo. Sin embargo parece evidente que dichas comedias encierran diversos problemas a analizar: primero la vinculación clase y género del protagonista, segundo la explicitación sexual y la cosificación de la mujer de clase media por parte de varones de clase trabajadora.

Más tarde esa misma noche, irrumpe sobre el escenario Dominique, “La loba de América” (Susana Giménez), haciendo un espectáculo donde baila con un vestido brillante abierto en los costados, que utiliza para mostrar y ocultar su figura al ritmo de la música. Sus piernas aparecen escapando del tapado brillante, volviéndose a ocultar para pasar a mostrar los contornos de una exuberante figura de costado. Alberto se deshace en elogios para con la artista hasta que uno de sus amigos advierte: “Che acá dice que es un hombre”. Este es el punto exacto del conflicto: la jactancia de Alberto lo ha llevado a expresar deseo hacia alguien que parece que no es mujer delante de sus amigos, lo que despierta su ira: “Entonces es un marica” exclama, y agrega “Mira, yo llego a ver uno de estos en la calle y lo mato a patadas”. La condición de travesti del artista en escena es interpretada por el grupo de varones como un peligroso engaño para su heterosexualidad. Uno de ellos afirma: “Sabés cómo te podés ensartar con un tipo así en la calle”. Ante esta situación Alberto comienza a insultar: “Anda a laburar al puerto, jetón”. Luego de la performance y viendo como sus amigos aplauden el protagonista los increpa: “¿Qué lo aplauden? Con el sexo no se juega. Mirá, a ese tipo lo agarro, le hago el tren y le pego tantas trompadas que lo dejo morboso”. Sorpresivamente sus amigos lo desafían para que lo haga de verdad apostando su sueldo, lo que provoca la duda del protagonista: “Oigan, mi sueldo hace falta en casa”. Allí, uno de ellos lo increpa desde la virilidad “Lo que pasa es que no sos tan machito como te hacés”. Presionado por sus amigos que ponen en cuestión su jactanciosa masculinidad, Alberto no tiene otra salida que aceptar la apuesta. En el capítulo 3 y 4 ya hablamos de las nociones de sexualidad desbordante vinculadas a la clase obrera y a otras alteridades (indios y obreros). Claramente dentro del ámbito laboral, el Laucha representa un ejemplo (no tradicional) de virilidad obrera pero fuera de este espacio, el personaje intenta mantener dicho status masculino a través de la jactancia. Irene Meler analizó la problemática vinculada a la jactancia y el desempeño sexual²⁰², pero en nuestro caso el fenómeno parece expresarse en los continuos comentarios que realiza el protagonista sobre el espectáculo ante sus amigos: pareciera tratarse de un acto de exposición viril ante otros

²⁰² “Los varones mienten o exageran para sostener su prestigio ante sus pares.” Irene Meler. “La sexualidad masculina. Un estudio psicoanalítico de género” En Mabel Burin e Irene Meler Ob Cit; p.160

hombres de clase media, los cuales se vuelven evaluadores de la virilidad del protagonista.²⁰³ Inclusive Alberto, dirá más tarde que aceptó la apuesta porque “Yo no me puedo dejar llevar por delante, ellos tienen guita, posición, yo también quiero tener algo”. Surge así, una jerarquía homosocial dinámica, atravesada por posiciones de clase, en la cual el cuerpo del Laucha asume diversos roles: subordinado a sus amigos de más estatus, pero a su vez, dentro de la fábrica, superior a las trabajadoras y también con respecto a su amigo el Lince (Cacho Espíndola) un trabajador mecánico. Este juego de validación homosocial de la masculinidad llevará al Laucha a embarcarse en una aventura por una reafirmación masculina que, paradójicamente, será puesta en duda a medida que se desarrolle.

Desde el mundo laboral, pero de la clase media, Néstor Vignale protagonista de *La Fiaca* también sufre la presión de una homosociabilidad aplastante. Siendo empleado de una oficina de la empresa Friagroplast, Néstor está habituado a una vida tradicional y rutinaria. Sin embargo, el joven empleado una noche empieza a gestar un deseo que se concreta cuando al sonar el despertador, lo apaga y se queda en su cama. Esta simple acción de rebeldía despierta la curiosidad de su mujer Marta (Norma Aleandro) que le pregunta qué le pasa. Entonces él responde sencillamente: “Tengo fiaca”. Así, el protagonista colisionará directamente con el deber ser masculino del hombre proveedor y exitoso.

Lo atemorizante para la mujer es la decisión de Néstor de faltar al trabajo sin excusas: “No tengo ganas de ir y listo no voy”. La mujer se desespera y busca una razón “Estás loco ¿qué te pasa? (...) vos estás enfermo”. Finalmente, Néstor le confiesa tocándose la frente “Estoy un poco cansado de aquí. Es como si estuviese aburrido”. A partir de ese momento, el protagonista empieza a refutar todos los argumentos que la mujer esgrime para que desista de su fiaca. El primero es el salario: lejos de ser la recompensa del

²⁰³ En su clásico trabajo “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina” Michael Kimmel postulaba que la identidad masculina se sostenía, entre otras cosas, por una intensa validación homosocial. Sin embargo creemos que la mujer no está exenta de la evaluación viril como vimos en el capítulo 4 y como veremos más adelante.

hombre proveedor orgulloso de sí mismo, la ratificación de su virilidad, Néstor exclama refiriéndose a lo poco que vale su salario: “1050 pesos moneda nacional”. Inmediatamente se suceden una serie de planos en cámara rápida y con una música frenética que resumen el día laboral, es decir, cada una de las acciones monótonas necesarias para ganar dicho dinero: levantarse temprano, ducharse rápidamente, vestirse vigilado por el reloj, tomar el colectivo, entrar en un ascensor repleto, fichar y sentarse en su escritorio. Este resumen acelerado (las escenas se toman con cámara rápida) es acompañado por un detalle: en el momento de tomar el colectivo el joven mira un auto azul nuevo que representa ese deseo que a pesar de cumplir con el rutinario deber nunca llega a alcanzar. El segundo argumento es el ascenso: la mujer le recuerda que está por ganar el aumento y que no es momento de darse los gustos, además le señala que piense en lo que diría el gerente. Néstor le responde: “Va a pensar en él. En una casa más grande, en un coche más nuevo, en un sastre más caro”. Marta ante dicha situación desesperada le pregunta por qué no avisa al trabajo. Este le replica que no lo va a hacer porque sería como ir a trabajar. Desde su cama el protagonista intenta explicarle: “Falto porque sí, porque se me da la gana ¿entendés? Lo decidí yo, yo solito (...) yo me mando y me obedezco”.

Se podría pensar que el trabajo en la oficina involucra en Vignale una pérdida de autonomía, un corte de su virilidad. El oficinista pareciera desear algo similar a lo que anhelaba Erdosain: un espacio de afirmación económica y viril por fuera del sistema productivo. Desde una perspectiva de género, es notable como se repite el binomio fantasía/yugo donde la plena virilidad se busca en espacios vinculados a la fantasía como intento de escapar de la esfera productiva tradicional. En este caso particular, el yugo es el de la oficina, espacio controlado por la figura atemorizante del supervisor que funciona como la ley que interpela a los empleados. El protagonista resume este miedo describiendo la actitud de su compañero de trabajo ante la amenazadora figura: “Peralta se lo pasa mirando por si el jefe: ‘cuidado que puede venir la chancha’ (...) todos pendientes del jefe” en ese momento se ve la imagen del supervisor de la sección: “La chancha” (Eduardo Muñoz) en contrapicado agrandando su imagen para simbolizar su poder dentro del ámbito laboral.

Este relato de la sujeción que se vive dentro de la oficina es seguido de una resignificación del espacio privado a partir de la decisión del protagonista. Su departamento se ha transformado en un refugio de libertad, como parece sugerirse en la escena en donde desde su cama exclama: “Todos pendientes del jefe, acá eso no corre, si tengo ganas me rasco o leo el diario y si tengo ganas de gritar, grito...”. Su discurso está acompañado de pequeñas puestas en escena del protagonista (toma el diario, grita, se levanta, camina). El espacio que en Erdosain ocupan sus inventos, como promesa, en Néstor lo hace su propio cuerpo dentro del espacio del hogar resignificado. Así, el hombre cronometrado pasivo da paso a un hombre sin tiempo e infantil que descubre sus deseos y su propio cuerpo. En un momento al oficinista se le ocurre hacer ejercicios y ante la dureza de sus extremidades plantea: “La pucha que estoy duro, pensar que de pibe era un goma. Y claro todo el día metido en esa oficina.”. La frase expresa la rebelión del protagonista ante un espacio, la oficina, que impone cierta rigidez formal sobre el cuerpo. La oposición a dicho espacio formal conlleva la reestructuración del espacio doméstico en el cual Vignale, se presenta de “entrecasa” (ropa interior y musculosa o camiseta) y desarrollando diversas actividades físicas en la primera parte del filme.

Por su parte, en *Mi novia el travesti*, la aventura del Laucha lo lleva a disfrazarse de un hombre importante para acercarse, engañar a Dominique y así ganar la apuesta. Luego de mandarle un regalo al camarín e invitarlo a cenar por medio de su amigo el Lince (que se disfraza de chofer), el protagonista aparece en la barra de un exclusivo restaurante a donde ha invitado a su “víctima” vestido de frac y moño. El disfraz no es perfecto: el elegante vestido masculino, parece más grande que el cuerpo del personaje de Olmedo, lo que deja en claro la parodia que representa. El cuerpo del comediante no alcanza para representar al cuerpo del hombre de negocios con estatus (se presenta como el amigo del embajador de Mongrovia), lo que produce una versión ridícula y bufonesca de lo que Michael Kimmel denomina la masculinidad de y para el poder. Lo que el Laucha no sabe es que Dominique le va hacer pagar todos los malos tratos que recibió de parte de él aquella noche en el cabaret. Así la/el joven (a esta altura del filme el espectador/a no sabe a ciencia cierta el sexo del personaje de Giménez) irrumpe vestido de traje camisa, corbata

elegante y pantalones a medida, pelo corto y un cigarro en la boca. Los ademanes de Susana Giménez son exagerados, ella parece saturar la imagen masculina exacerbando ciertas características: camina con las manos en el bolsillo, hace gestos con las manos y habla gritando. Ambos cuerpos parecen parodiar las formas establecidas de la masculinidad a su manera: Alberto desde la clase, por lo grande de su frac y Dominique desde el género exagerando ademanes masculinos.

El personaje de Giménez toma por sorpresa al Laucha cuando le anuncia que vino con sus compañeros de espectáculo (para hacerlo gastar más dinero). Así, en el exclusivo y prolijo restaurante (en donde se ven varias parejas heterosexuales) irrumpen las bailarinas y el joven gay que exclama afeminadamente “Qué paquetería”, sorprendiendo a los amigos del Laucha que observa desde unas mesas próximas cómo la apuesta empieza a irse de sus cauces. Así, parece sugerirse una invasión de esos cuerpos exuberantes y ambiguos en un escenario “seriamente heterosexual y de clase”. Para incomodarlo aún más, Dominique presenta a Alberto como su prometido ante sus amigos y uno de los amigos del protagonista (un fotógrafo) convence a un colega de una exclusiva publicación que le saque una foto a la “pareja”. Esto traerá graves consecuencias más adelante para el Laucha. Ante el peligro de la situación, el personaje de Olmedo intenta volver a su casa, pero Dominique percatándose de su incomodidad, lo obliga a seguir la farsa hasta el final: “¿Y me vas a largar en banda? No querido, no. Yo me voy con vos hasta el fin del mundo. ¿Dónde me vas a llevar?”. El protagonista acorralado balbucea: “Bueno yo en realidad quería hablarle”. Dominique, levantándose, lo toma de la solapa trasera de su traje diciéndole en forma intimidatoria: “Bueno amoroso, también vamos a hablar”. Sin escapatoria, el protagonista lleva a Dominique al departamento de soltero de uno de sus amigos. Este espacio parece exclusivo para los encuentros sexuales extramatrimoniales. El “bulín” al que Alberto lleva a Dominique parece sofisticado y lleno de detalles destinados al asombro de la dama. Por ejemplo, un interruptor de luz en el piso que, al presionarlo, el hombre con el pie enciende la lámpara del departamento al mismo tiempo que pone en marcha un tocadiscos. Así, se puede aplicar a este espacio lo que postula Beatriz Preciado para el apartamento de soltero Playboy: “El apartamento (...) funciona como una máquina

que, con igual eficacia, atrae mujeres y se deshace después de ellas, gracias a la adaptabilidad de los artefactos del piso, garantes de la mecanización del flirteo, el soltero puede permitirse por primera vez una actitud frívola con las mujeres.”²⁰⁴ Ahora bien, dicha máquina al igual que el traje que lleva puesto, le queda “grande” al personaje de Olmedo. Al salir del ascensor con Dominique, no encuentra la habitación, luego coloca mal la llave, más tarde no sabe encender las luces del lugar y, por último, desconoce dónde queda el baño, la cocina y el armario. Para colmo, Dominique está empeñada/o en desestructurar el lugar para continuar intimidando al protagonista: toma objetos y los rompe despertando el miedo del protagonista. La farsa ya no puede sostenerse y finalmente, Alberto confiesa la verdad a su ex víctima. “Yo no soy nada, yo lo traje aquí para hacer un negocio ¿no se quiere ganar cincuenta mil pesos?”. Ante la reprimenda de Dominique, el Laucha exclama “Ya sé, lo que pasa es que soy un charleta, no aprendo más” y es ahí donde explica las diferencias de estatus que tiene con sus amigos de clase media. A pesar de todo, Dominique accede a montar una farsa y hacerle creer a los amigos del protagonista que éste cumplió con el desafío. Para esto graban una cinta en donde simulan una pelea entre ambos parodiando una típica escena de violencia machista sobre otras identidades sexuales. Así, la parodia es total: no solo el traje y el apartamento se presentan como falsos, sino también la violencia masculina. Olmedo sosteniendo el grabador grita, estrella cosas contra la pared ante la mirada divertida de su cómplice. Es en medio de esta performance que Alberto termina cayéndose en el baño y Dominique trata de auxiliarlo. Allí es cuando la mirada de los dos se cruza con simpatía por primera vez. A partir de ese momento, el protagonista comenzará a sentir atracción por “el travesti artista”, provocándole grandes problemas.

El deseo hacia Dominique empeorará a medida que la relación avance. Con la intención de darle parte del dinero ganado por la farsa al artista, Alberto, acompañado por su amigo el lince, le hacen una visita en su casa. Debido a un descuido de Dominique que

²⁰⁴Beatriz Preciado *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy en la guerra fría*. Buenos Aires: Anagrama; 2010. p. 90. La autora ubica la invención de dicho espacio dentro de la mutación del discurso de la masculinidad hegemónica norteamericana proveniente de la revista Playboy durante los 50 y 60, sostiene que durante estas épocas el discurso playboy impuso un nuevo espacio doméstico masculino extra familiar.

deja la puerta de su habitación entreabierta mientras se cambia, el amigo del Laucha la ve desnuda. El lince interpreta dicho cuerpo como el de “un operado” un transexual²⁰⁵ lo que profundizará los dilemas del protagonista con respecto a su deseo. Si en la película *La tregua* parecía abordarse la problemática de las identidades sexuales excluidas mediante la idea del secreto (Jaime oculta su preferencia sexual ante su padre); en *Mi novia el travesti* en cambio, parece ponerse en primer plano el problema del sexo “auténtico” frente a un sexo “falso”. Así, sobre la ansiedad que provocaba el homosexual se suma la que provoca el transexual, y su posibilidad de transgredir la “ley” transformándose en una “falsa mujer” que podría poner en peligro la virilidad del varón. Dichas preocupaciones son transmitidas al Tordo²⁰⁶ (Tincho Zabala), uno de sus amigos de clase media. A este personaje es al que el Laucha le pregunta: “Oíme Tordo ¿Vos podrías decirme cual es la diferencia que hay entre una mujer y un operado?”. El amigo le contesta: “Bueno mirá, si el trabajo está bien hecho, no existe a simple vista diferencia alguna”. El Laucha repregunta “Ah ¿no? ¿Quiere decir que ni aun viéndolo desnudo te das cuenta?”. El personaje de Zabala responde “lo único que puede descubrirlo es la práctica sexual porque lo que sí pueden existir son diferencias de tipo funcional”. El protagonista le pide un libro donde pueda profundizar sobre el tema y su amigo le alcanza un ejemplar de “Ginecología operatoria”. Sin embargo esto no calma al protagonista quien más tarde le dice que no tiene con quien cumplir sus

²⁰⁵ La ansiedad hacia “el operado” se puede encontrar en ciertas publicaciones de la época que abordaron el tema interpretándolo como casos que rozan lo patológico desde el punto de vista clínico y psicológico. Lo interesante en este tipo de abordajes de la época es que se evidenciaba una ansiedad vinculada a nociones de verdad / falsedad sobre el cuerpo transexual. El artículo del semanario *Extra* de 1965 sobre los homosexuales en Buenos Aires incluía una supuesta entrevista a una transexual en donde se evidencia una ansiedad sobre dichos cuerpos. La nota se titula “El homosexual que dio la cara.” Una serie de fotos la presentaba en una reunión con especialistas (cirujanos y psiquiatras). La nota comienza describiendo a la muchacha transexual: “Mariela es rubia, se exhibe provocativamente. Cuando hablan de ella, sonríe. Una aparatosa felicidad, movimientos exageradamente sensuales, una femineidad de escaparates. Mariela era un hombre. Ahora, después de operada, ofrece anatómicamente el aspecto de una mujer y se muestra sin el menor pudor ante un grupo de científicos, que se han reunido a hablar de ella, pero que no saben si llamarla señor o señorita.” *Extra* “El homosexual que dio la cara” Agosto, Año 1, Número 2 1965 p: 67. La norma del binarismo sexual se presenta con todas sus fuerzas dentro del artículo. Explicándose en una explicación psicoanalista sobre la situación de Mariela el artículo sentenciaba: “Para los psicoanalistas, la causa de la monstruosidad –dejando de lado la notable culpabilidad de los que realizan las operaciones- está ya relatada en esta historia: el homosexual se ‘hace uno’ con su madre y desde muy niño responde a los deseos de sus progenitores...” *Ibidem* p.68

²⁰⁶ Forma del lunfardo porteño para referirse a un médico.

fantasías ya que Dominique es un “operado”, en un primer plano por medio del cual se genera un efecto en el que parece dirigirse al espectador, el personaje de Zabala exclama: “Ahí está el prejuicio. Si está operado ahora es una mujer, funciona como mujer y hace el amor como una mujer”. Estas palabras parecen referirse a los típicos roles pasivos adjudicados a las mujeres en el momento del acto sexual. No del todo convencido, el Laucha insiste: “Pero ¿vos no me dijiste que puede tener un disturbio así de tipo funcional?”, y el amigo aclara nuevamente “Puede”. La ansiedad de Alberto reposa en el significado de ese “disturbio”, en la posibilidad que signifique un deseo de penetrar (lo) como deja en claro cuando le explicita a su amigo: “Y qué, en una de esas estamos en la cama jugueteando, la cosa va bien (...) cuando ya está todo listo, que parece que sí, el tipo se da vuelta saca un aparato que tiene escondido, me hace dar vuelta y... zas! Pierdo el invicto...”. Así, de alguna manera el filme es un vértice por donde se atraviesan diversos discursos cargados de diversos sentidos sobre la homosexualidad y el cuerpo transexual. En el cabaret y en otras ocasiones los personajes esbozan un discurso vinculado con lo verdadero/falso del sexo de Dominique, pero el personaje del Tordo parece acercarse a cierta postura en la cual la operación rectifica un cuerpo equivocado. El filme también explora cierta actitud pedagogizante de los sectores medios para con los populares con respecto a la sexualidad. En este sentido es sugerente que sea el personaje de Tincho Zabala el que le advierte sobre los prejuicios hacia los “operados” ofreciendo una visión en la cual la clase media es enunciataria de un discurso modernizante vinculado a la problemática mediante una “voz experta” que opera como esclarecedora.

Para escapar de su temor (su deseo por Dominique que parece poner en peligro su heterosexualidad), el Laucha arregla un encuentro fortuito con una de las trabajadoras de la fábrica, la cual accede. Aquí se vuelve a sugerir la “desinhibición de la mujer de clase obrera” mediante la imagen de la joven caminando por la calle siendo abordada por el protagonista y aceptando la propuesta. En un motel, el encuentro se frustra debido a la imposibilidad del protagonista de lograr una erección. Irónicamente, sentado en la cama, exclama refiriéndose a su miembro “La voy a tener que mandar al psicoanalista”. La difusión y el consumo del psicoanálisis dentro de los medios de comunicación de la época

fue una marca de distinción dentro de una clase media que quería verse moderna.²⁰⁷ Sin embargo, en boca del Laucha es solo un chiste igual que el frac y el departamento de soltero, ir al psicoanalista también le queda “grande” al subalterno y su frase no puede ser tomada en serio. La disfunción también puede producirse por la imposibilidad de reconocer y acceder a los impulsos amorosos (hombre/mujer) para con Dominique.

Por su parte en *La fiaca*, Néstor Vignale ejercerá otros roles masculinos, pero desde el espacio construido por sus fantasías. El filme juega con la imagen del cuerpo del protagonista asumiendo diversos papeles de acuerdo a las discusiones sobre las posibilidades laborales que entabla con su esposa. Marta (intentando que desista de sus críticas al empleo seguro) le habla sobre lo bueno que es tener trayectoria y tener un buen concepto dentro de la empresa. Parada en un primer plano batiendo mayonesa la mujer habla de la seguridad de un trabajo gracias al buen desempeño: “Una empresa grande es una seguridad, si una cumple la tienen en cuenta, poco a poco te van aumentando el sueldo”. Aquí el discurso de la mujer es similar al de la mujer de Remo Erdosain en *Los siete locos* (capítulo 4) cuando le explicitaba al marido las formas de ascenso social propias de la clase media (poner un negocio, prosperar etc.). Remo reaccionaba con una carcajada sarcástica, en cambio Néstor lo hace exclamando “Hay trabajos mejores (...) trabajos diferentes, grandes, hermosos por ejemplo un médico”. De pronto se establece un contrapunto entre el discurso de la mujer: “en una empresa grande una está tranquila, sabe que a fin de mes hay una ‘x’ cantidad de plata”, y las fantasías del joven “el ascensorista no cierra la puerta hasta que entra un médico, un médico no hace colas, un médico anda en coche como un bacán, un médico sale en el cine como un artista, la gente se fija en él (...) un médico se enoja, manda, perdona es algo grande, muy grande hay gente que le tiene miedo”. Las fantasías de mayor estatus se ilustran con el propio cuerpo de Néstor, el cual

²⁰⁷ Según Hugo Vezzetti y Mariano Plotkin, esta figura del profesional había ido reemplazando a la del higienista durante la primera mitad del siglo XX a través de la divulgación del psicoanálisis en los medios de comunicación. Hugo Vezzetti, “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas” en Fernando Devoto y Marta Madero (comp.) *Historia de la vida privada en la argentina. Tomo 3: La argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus. 2006. pp. 175-197; Plotkin Mariano, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910 –1983)*. Buenos Aires. Sudamericana. 2003.

aparece él mismo ungido en el rol de médico subiendo a su coche (aquel que tanto deseaba), entrando al ascensor (aquel que lo dejaba afuera), dando conferencias y llegando a presidente de la Nación. Solo en las fantasías, Néstor ocupa un estatus que el Laucha ocupa momentáneamente de forma ridícula mediante su engaño a Dominique. Es importante destacar cómo en la discusión con Marta se repite la dicotomía entre fantasía/yugo de las primeras escenas de *Los siete locos*: Néstor busca en su imaginación la fuga al sistema productivo formal, podríamos decir que sus poses funcionan como los inventos de Erdosain, mientras que su mujer intenta imponer un principio de realidad de manera similar que Barsut. Sin embargo, Néstor parece no ambicionar mayor estatus exclusivamente sino un difuso escape de su realidad. Sus fantasías varían entre la de médico y otras, la mayoría de ellas embellecidas por sus deseos (planos al aire libre bajo el sol). Así, la película nos muestra a Néstor como albañil, como heladero, bañero, periodista luego de esas fantasías se derrumba en la cama y melancólico exclama: “O bebé, un bebé así de chiquito”. En la rebelión del personaje de Briski hay una fuerte vinculación con su pasado infantil como salida.

La nostalgia por el pasado infantil está obstaculizada por la presencia de la madre de Néstor (Lydia Lamaison) quien aparece convocada por Marta para convencer al hijo de que su fiaca es un error. La madre le reprocha que él se negó a todas las rutas de ascenso social típicas de la clase media: “No quiso entrar a la facultad, quería emplearse le faltaba un año para terminar el comercial. Quería trabajar, muy bien, que trabaje. Cambió de empleo como cien veces (...) al final, si la madre no le consigue este trabajo...”. Si bien la mujer afirma no meterse en la vida del protagonista, la alusión a las gestiones que tuvo que hacer para conseguirle el puesto en Friagoplast y las imágenes de la infancia del protagonista en donde la mujer interrumpe sus juegos o lo peina como ella quiere, parecen indicar lo contrario. Desde lo visual, el filme juega con dos tipos de imágenes: la imagen recuerdo y la imagen virtual. La primera, según Gilles Deleuze, irrumpe en los flashbacks vinculados a la relación de Néstor y su madre “se trata de un circuito cerrado que va del presente al pasado y que luego nos trae de nuevo al presente o mejor dicho, (...) se trata de una multiplicidad de circuitos donde cada uno recorre una zona de recuerdos y retorna a un

estado cada vez más profundo, cada vez más inexorable de la situación presente.²⁰⁸ Esto sucede en la contraposición al discurso de la madre y las imágenes de recuerdo del protagonista. A medida que viajamos mediante el flashback y somos testigos de las actitudes de la madre para con Néstor, la posición contestataria del protagonista con su progenitora se acentúa. La imagen virtual es la que involucra las fantasías del protagonista y cómo éstas ponen en entredicho la realidad, cómo se evidencian en la discusión del trabajo con la mujer, donde Néstor ocupa diversos roles laborales embellecidos por su imaginación.

La madre y la mujer de Néstor parecen cumplir un rol vinculado con el de las “guardianas del hogar” advirtiéndolo al protagonista que está infringiendo un deber ser: su papel de proveedor. Este rol controlador entra en sintonía con los actores de la propia empresa transformándose en un frente común contra la “rebelión” del joven oficinista. Según Isabella Cosse:

“La esposa, la madre y la empresa –unificadas por la alarma ante el desacato– incorporaban los engranajes de un sistema de explotación que se completaba con los medios de comunicación. De este modo la obra ofrecía una doble inversión: era un varón el que rechazaba las tareas del jefe del hogar y quien motorizaba el trastocamiento de los roles de género.”²⁰⁹

Si bien, esta interpretación es importante, se hace evidente que el rechazo de Néstor a su rol de proveedor tiene más que ver con una nostalgia de su niñez que con un trastocamiento de los roles de género. Su rebeldía exige de su mujer funciones asociadas a la maternidad: desde su cama el protagonista le pide el desayuno, la bolsa caliente, que le compre dulces e historietas. Si bien repetidas veces, Néstor invita a Marta a unirse a la fiaca (solo obteniendo su rechazo) la rebelión parece circunscribirse solo al espacio masculino. Las mujeres del filme no ocupan un espacio “rebelde” sino conservador. Por momentos, la cara de Marta parece conmovida por las expresiones de Néstor, pero dicha conmoción colisiona con la preocupación por la supervivencia del hogar. La fiaca no pone

²⁰⁸ Gilles. Deleuze, *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*, Barcelona, Paidós. 1987 p. 72.

²⁰⁹ Isabella Cosse Ob. Cit. p.140

en ningún momento en peligro los marcos del sistema sexo/género heteropatriarcal, incluidos los roles de los sexos en la esfera público y privada. Néstor es el protagonista de su fiaca, su rebelión solo lo retrotrae a una posición narcisista infantil a costa de los esfuerzos de su mujer. A pesar de poner en cuestión el rol de trabajador, Vignale mantiene intacto sus privilegios de género. La decisión de Néstor transforma el espacio privado doméstico, dejando el rol de su mujer intacto, en un refugio del mundo exterior. Esto merece una breve digresión en el análisis. La imagen de Marta batiendo mayonesa intentando persuadir a Néstor de que su trabajo es bueno parece remitir al discurso social hegemónico de la diferencia sexual, el que implicaba claros márgenes a la representación de la mujer (como vimos en el capítulo 3). Es la figura del trabajador y su rol de proveedor (de cualquier clase) la que parece embellecer el gesto de Néstor y hacerlo un cuestionamiento progresista al sistema. Pero en cuanto se incluye un análisis de género el gesto deja en evidencia los márgenes del discurso hegemónico de la época en que circulaba el pensamiento progresista de la época.²¹⁰

Una vez vencidas las insistencias de “las guardianas del hogar”, el protagonista recibe la visita de su compañero de trabajo, Peralta (Jorge Rivera López), que se presenta de traje contrastando con la ropa de cama del protagonista. Los cuerpos masculinos así parecen representar lo público y lo privado. En un primer momento el empleado intenta intimidar a su compañero: “En la oficina se comentó mucho. La Chancha anduvo preguntando” para terminar afirmando “Se te puede armar una podrida bárbara”. De a poco el protagonista comienza a “seducir” a su compañero: “¿Nunca faltaste un lunes? Tenés que probar, tiene un gustito de lindo, todo cambia se transforma”. Esta última palabra impacta en Peralta el que comienza a escuchar con atención el *modus operandi* de Néstor

²¹⁰ Si pensamos en la representación de Marta como ama de casa conservadora, podemos vincularla a ciertos prejuicios clasistas que se tenían dentro de los movimientos de izquierda del siglo XX. Para la pensadora italiana Della Costa, desde los movimientos de la izquierda clasista se solía entender que la mujer “se entierra en su casa y se niega a comprender la lucha de su marido en la cadena de producción. Puede que hasta se queje cuando él se va a la huelga en vez de apoyarlo. Vota por los conservadores.” Estas críticas ejercidas por varones de izquierda “no añaden que se han beneficiado [los hombres] de la posición subordinada de las mujeres al ser atendidos en toda forma desde el momento en que nacieron.” Dalla Costa María rosa “La mujer y la subversión de la comunidad” en María rosa Dalla Costa y James Salma *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*, Siglo XXI, México, 1972. p. (n/d)

para preparar su rebeldía (poner el despertador y luego cuando suena apagarlo). Confundido pero interesado Peralta, intenta replicar lo propuesto por el protagonista con la figura represiva de la Chancha (el supervisor): “¿y no te acordás de la Chancha? (...) y ¿no pensás en el trabajo pendiente?” El protagonista lo increpa: “Decime Peralta ¿a vos te interesa tu trabajo?”. El oficinista reconoce que no, entonces Néstor hace la pregunta: “¿Qué te gustaría hacer?”. Ante esa interpelación el hombre cronometrado, apurado por volver al trabajo, se entrega a una clase de baile (foxtrot). Así, otro cuerpo rígido comienza a seguir el ritmo de la música gracias a las indicaciones de Vignale. También Peralta comienza a fantasear, cuando ambos están bailando como si fueran hombre y mujer, el compañero de trabajo de Vignale se imagina bailando con una mujer morocha. El deber ser se agrieta y comienzan a surgir los deseos del personaje. Pero el reloj pulsera de Peralta siempre le recuerda la realidad. Así, al ver la hora, intenta volver al trabajo, pero es nuevamente seducido por Néstor, quien le dice “A que de chico te gustaba jugar a algo”. A continuación, el protagonista inicia una performance en donde juega a los pistoleros. Su cuerpo se transforma en seis roles (seis ladrones que deben robar un banco) el protagonista se desplaza por la habitación interpretando a los diversos personajes, mientras Peralta comienza a ser atraído por la “puesta en escena” del personaje de Briski. Peralta observa a través de un mueble cuadrado que se asemeja a un aparato de televisión y la performance de Néstor parece imitar las películas de vaqueros que seguramente ambos –y el público implícito– habían disfrutado de pequeños. La imaginación modifica el espacio a medida que se desarrolla el juego. El espectador ve el cuerpo de Norman Briski actuar dentro de su habitación, pero de pronto lo hace en el patio de la casa de su infancia. El dramatismo del juego hace que el compañero de trabajo se involucre en él y terminen jugando y riendo juntos como niños. Es sugerente como la niñez se representa primero como etapa sometida a los deseos de la madre –gracias a la imagen recuerdo- para en la escena del juego recuperarse como espacio de libertad como se sugiere visualmente con el paso de un escenario cerrado –el departamento- a uno abierto –el patio bañado por los rayos de sol-.

Así como afirma Deleuze: “La subjetividad cobra, pues, un nuevo sentido que ya no es motor o material sino temporal y espiritual”²¹¹.

Finalmente, Peralta propone su propio juego: cantar frente al espejo. El hombre aparece vestido de frac arriba de un escenario con Néstor tocando el acordeón. Este momento lúdico de ambos se interrumpe cuando Peralta recuerda la figura amenazante de la oficina: la Chancha y ante los intentos de Vignale de que se quede a jugar exclama: “El potrero no está más y los pibes son tipos como nosotros. Están todos adentro trabajando. Y yo no estoy en mi lugar”. Luego vuelve a su trabajo. Más allá de este desenlace, es interesante como la fiaca (esa rebelión momentánea) produce lazos de amistad vinculados a otras posiciones del cuerpo, a roles vinculados con la fantasía, pero exclusivamente masculina. Por un momento los roles llevados a cabo por esos cuerpos funcionan como las máscaras carnavalescas que señalaba el crítico literario Mijail Bajtin, es decir, no como simples falsedades sino como multiplicadoras de la identidad. Según el autor, la máscara de los carnavales de la edad media popular “expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto identificación y coincidencia consigo mismo”.²¹² Tanto Néstor como Peralta producen formas alternativas de sí mismos lo que aparta a éstas de los roles simplemente paródicos y ridículos del Laucha cuando monta su farsa para con Dominique. Detengámonos un momento en este punto: hemos visto que en el caso del Laucha su actuación es más bien una farsa (él hace de quien no es ante Dominique). Vignale y Peralta engendran alternativas mediante sus fantasías. Las mismas son producto de deseos y anhelos que chocan con una identidad petrificada: la de oficinistas. No es casualidad que Marta al abandonar a su marido, en un ataque de furia sentencie: “Naciste para empleado y te vas a morir como empleado”. La fiaca es un intento de recuperar cierta virilidad que termina siendo aplastada cuando el protagonista sin dinero y desesperado vuelve a la oficina. Todas las fantasías involucran cierta noción de libertad y poder

²¹¹ Gilles Deleuze Ob Cit. p.72

²¹² Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza, 1887. p.41

masculinos. Es obvio que la figura del médico (en Vignale) o el cantante (en Peralta) es fuente de prestigio social pero también sexual. Los bandidos que roban el banco parecen los típicos héroes (representaciones masculinas) de las series policiales del cine y la televisión que viven aventuras y ponen en riesgo su vida. Así las fantasías de ambos presuponen un deseo por una virilidad idealizada y hegemónica. La escapatoria de la castración cotidiana es mediante la fantasía.

En la segunda parte de la película, el protagonista lleva la rebelión hacia el exterior. Engañando a su mujer haciéndole creer que va a ir a la oficina, Néstor deambula por cafés y calles porteñas. Se lo ve jugando al billar, tomando sol en una plaza y comiendo en una bodega, cuando finalmente llega (quizás movido por su inconsciente) a las puertas de su trabajo el protagonista cruza la calle y se pone a la vista de sus compañeros de trabajo. El alboroto provocado hace que el supervisor (la Chancha) en persona le grite desde una ventana: “Vignale ¿Qué hace ahí? ¿Por qué no sube?” “Porque tengo fiaca”, contesta el empleado. A continuación el protagonista repite “tengo fiaca”, a medida que el supervisor lo expone a sus superiores: la Chancha se asoma con los gerentes sucesivamente por las ventanas de los pisos superiores del edificio.

La actitud desafiante de Vignale hace que el director de la empresa tome una nueva estrategia: enviar un especialista en relaciones humanas: el talentoso Señor Jáuregui (Juan Carlos Gené). La personificación de la ciencia psicoanalítica al servicio de la empresa. El personaje se presenta con anteojos, un impecable traje y una pipa dando un discurso sobre la importancia que la empresa le da a sus empleados: “La ciencia de las relaciones humanas nos permite conocer a fondo los problemas, inquietudes y aspiraciones del obrero y del empleado”. Es interesante dicha estrategia porque la empresa intenta penetrar en la fantasía de Néstor con este personaje. No se trata de un ser atemorizante sino todo lo contrario, se presenta ante el protagonista como un amigo. En un primer momento el especialista en relaciones humanas intenta indagar el porqué de la posición del protagonista mediante una actitud amable (seguirlo en sus paseos, jugar al pool con él, almorzar juntos) Ante la resistencia del protagonista pasa a una estrategia más agresiva: “Usted se está jugando el puesto Vignale (...) usted no tiene derecho y no solamente por su esposa ¿eh?

¿A usted le parece bien hacerle esto a nuestra empresa?, ¿Y la comunidad? No significa nada ¿no? Total, los demás trabajan. Vea Vignale como hombre, como marido o como ciudadano usted tiene responsabilidad, caramba. Y no es solo la familia o la empresa, es el país”. Néstor ante estas palabras comienza a recordar su paso por la escuela aunando el discurso de Jáuregui con el de la institución disciplinaria. En el conflicto representado se evidencia cierta contradicción de la construcción social de la masculinidad: si por un lado el modelo masculino criollo parece exigir a los hombres una virilidad plena vinculada a la libertad y a la insumisión (piénsese en la figura del gaucho criollo y su rebelión ante la ley) también exige, mediante las necesidades del capital, que una gran parte de ellos renuncie a dicha plenitud para ocupar el rol moderno de marido y ciudadano. En este conflicto la mujer (como en toda simbolización de la diferencia sexual) queda como parte del paisaje.

Las fantasías de Néstor son masculinamente liberadoras e intentan disputar cierta identidad dentro del oficinista. Esto es más relativo en *Mi novia el travesti* donde los disfraces son parodias salvo el de la propia Dominique que se asemeja más a una provocadora estrategia de supervivencia. Al no poder sacarse al joven de su cabeza, Alberto decide encontrarse con él. En su departamento descubre sorprendido que él es en realidad ella. La joven se le aparece con su pelo largo suelto con una bata que deja imaginar una voluptuosa figura femenina. Alberto ya no puede ocultar más la extraordinaria atracción que el personaje de Giménez le provoca, pero al mismo tiempo le genera impotencia y furia porque cree que es un operado y es por esto que afirma: “Pasa que soy un hombre normal, pasa que tengo sangre gallega, pasa que cuando le veo ese culo me quiero cortar las venas. (...) Si yo fuera amigo suyo me tendría que tirar debajo de un tren, porque yo siempre tengo relaciones normales y usted me quiere hacer cantar barraca, pero barraca de acá”. La joven le dice que ella es travesti (entendiendo dicho término como una máscara de un sexo “real” y no como identidad) para poder conseguir trabajo e inclusive le muestra su documento de identidad. No conforme con ello Alberto le pide que le presente a los padres para estar seguro, a lo que ella accede. Así el protagonista se da cuenta que está en una relación con una hermosa mujer y vislumbra la posibilidad de ser felices juntos. Pero ¿Quién es esta hermosa mujer? Si pensamos en los aportes de Judith

Halberstam en el sentido de pensar la masculinidad como una identidad no circunscripta al cuerpo del varón,²¹³ el personaje de Susana Giménez resulta altamente provocador. Si bien se podría pensar en la actuación de Dominique como un mero disfraz, el desenlace de la trama nos hace pensar que lejos de un actor pasivo, Dominique es una astuta “usurpadora de masculinidades”. La masculinidad en ella se transforma en un espacio a ocupar, lleva la masculinidad como una performance para sobrevivir y al hacerlo sugiere que lo masculino es transitorio y sus privilegios pueden ser disputables (con esa identidad la joven logra reconocimiento como artista).

Será la actitud desafiante de esta “usurpadora de masculinidades” la que llevará al Laucha a colisionar con la heterosexualidad normativa. La foto que le habían tomado en el club en aquella primera cita con el personaje de Susana Giménez provoca el disgusto en la familia del protagonista y despierta la burla y la agresión de los compañeros de trabajo. Ante la circulación de la foto la virilidad de Alberto es puesta en cuestión a nivel general, empujando al protagonista a cortar su relación con la joven. En la escena en donde Marisa va a buscar a Alberto como “realmente es” y ante la alegría del protagonista por mostrarles a sus amigos y compañeras de trabajo que todo fue una gran confusión, éstos reaccionan creyendo que Marisa fue travestida de mujer y comienzan a agredirlos. Es sugestivo el hecho de que las que reaccionan violentamente son las mujeres con las cuales Alberto mantenía encuentros sexuales. Una de ellas reconoce a Dominique a pesar de no estar travestida en varón: “es el de la foto”, “es su amorcito” exclama burlescamente y otra afirma “qué cara rota”. Aquí parece interactuar la cuestión de clase con la de género. Marisa irrumpe en un espacio que no es el suyo y se presenta como la pareja del hombre que habitualmente tenía relaciones con las mujeres de la fábrica. La usurpadora de masculinidades aquí funciona como una usurpadora femenina del cuerpo deseado representado por Alberto, una usurpadora de otra clase, de otro espacio: el del cabaret y la noche. La pareja se sube rápidamente a un taxi escapando de un linchamiento público. A partir de esta experiencia, dentro del vehículo el Laucha decide no ver más a la joven. Ante la presión de una heterosexualidad compulsiva, Alberto intenta zafarse de la relación y

²¹³ Judith Halberstam, Ob Cit.

Marisa se harta diciendo: “Tenés vergüenza de mí, no tenés coraje de bancarte los problemas. Aparece la primera dificultad y el señor se borra”. A continuación, se baja del auto y lo deja solo. Al volver a casa, Alberto se encuentra con que su vecina (la que estuvo siempre enamorada de él, pero no era correspondida) montó la farsa de que estaba embarazada, y le adjudicaba la paternidad. En su casa se encuentra el padre de la joven, furioso por la noticia y la madre del protagonista junto con el Lince y la hermana. El núcleo familiar y su amigo lo inducen a aceptar la propuesta de la joven de que se case con ella para salvar su reputación. De alguna manera este desenlace parece advertir la incompatibilidad de los dos espacios que mencionábamos al principio: el del cabaret (con su ambigüedad sexual y exuberancia) y el del trabajo (definidamente heterosexual). También se evidencia una operación en la cual el hombre subalterno (obrero) no puede acceder a una mujer artista (de clase superior gracias al teatro de revista). Esto puede apreciarse con la escena final del filme, en la que Alberto junto a su mujer ven adentro de un gran teatro la actuación de la (ahora sí) consagrada Marisa. El Laucha solo puede mirarla e imaginar lo que hubiera sido tener una mujer así a su lado, cerrando el filme con una sentencia pronunciada por el mismo al salir del teatro: “qué boludo”.

Pero las máscaras no son exclusivas de personajes vinculados al mundo laboral, integrados y en familia. Ha llegado el momento de trasladarnos hacia las fronteras en donde nos aguardan los marginales.

Los marginales

Quizás el primer rasgo que salta a nuestros ojos ante el filme de Suárez *Los chantas* sea el peso de la comedia con tintes melodramáticos y costumbristas. La película nos presenta a un grupo de estafadores de poca monta que viven en un viejo conventillo regentado por Doña Nilda (Olinda Bozán) y su hijo Darío Osvaldo alias “Bicicleta” (Cacho Espíndola). Completan el grupo: Tito (Héctor Pellegrini) un ladrón de autos que llegó a Buenos Aires desde Villa Cañas con su mujer Magdalena (Juana Hidalgo) también oriunda de dicha localidad; el “Ingenieri” (Darío Vittori) un anciano fotógrafo; Don

Aurelio (Ángel Magaña) un ex actor de teatro; la Beba (María Concepción César), una prostituta Vip y la pareja de amigos conformada por el Flaco (Norberto Aroldi) y el “Gordo” Cadorna (Tincho Zabala). Este grupo forma una comunidad compleja en donde se mezclan migrantes provinciales (Tito y Magdalena) y extranjeros (el “ingenieri”, inmigrante italiano). Este contexto permite apreciar una pluralidad de representaciones masculinas con características propias, evidenciadas en las poses y jergas idiomáticas. Por ejemplo, el “Ingenieri” habla con modismos y acento italiano: “Esa es la peore desgracia que le puede pasar a un hombre. Te lo digo yo que era un tipo feliz antes de conocer a la putana”. El Flaco, por su parte, representa al porteño típico con su lunfardo: “A las once salimos del feca”. Cuerpos, poses y modismos se conjugan en escenas costumbristas donde los personajes desayunan, juegan a las cartas, se bañan o duermen. Podríamos interpretar a dicho grupo como una clara representación del imaginario del crisol de razas. Como señaló Ezequiel Adamovsky, este discurso apelaba a que la argentina había sido constituida por una mezcla de rasgos étnicos criollos y extranjeros (españoles e italianos) que por un lado presentaba dicha convivencia no conflictivamente y al mismo tiempo negaba la existencia y permanencia de la raza negra e indígena.²¹⁴ Así se establece la idea de una convivencia familiar entre los miembros del grupo, en la cual no aparecen pieles cobrizas ni rasgos indígenas en los rostros, cosa que sí se evidencia en *Soñar Soñar*.

Dentro de este marco se explora una multiplicidad de poses masculinas dentro del propio cuerpo del protagonista. Su “profesión” exige una fluidez que va desde hacerse pasar por cura hasta por un arquitecto. Esto es interesante porque podemos pensar que lo que Vignale de *La fiaca* realiza en los sueños y fantasías, el Flaco lo hace en su propio cuerpo: transitar diversas masculinidades poseedoras de prestigio para engañar. Esto acerca el personaje de Aroldi al de Dominique en el sentido que ambos ocupan espacios masculinos para intentar sobrevivir a una homosociabilidad jerárquica. En este sentido, el filme también ensaya una satirización de la idea del éxito masculino vinculado al estatus social. Los hombres de “guita y posición” que intimidaban al Laucha, en esta película son

²¹⁴ Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta. 2009.

criminales de alto rango, estafadores que se vinculan con empresarios, funcionarios, abogados, etc. En una escena, el flaco reposa junto a la Beba, en la cama de ésta. Allí, la mujer le sugiere que deben intentar ascender en el mundo de lo delictivo y acercarse a los “ejecutivos del afano”. Estos delincuentes “son señores, pero señores con mayúsculas. (...) Lo ves al Cholo Morales y parece un ministro (...) La banda con mujeres y festicholas desaparecieron, ahora todo se maneja a nivel empresa. El Cholo Morales es un ejecutivo”. Estas afirmaciones presentan a un modelo de hombre exitoso introduciendo un drama similar al de *Los siete locos*, donde dinero y virilidad parecían aunarse y ambicionarse al unísono. En el capítulo 4, vimos cómo se presentaba un mundo paralelo al productivo capitalista para conseguir dinero (en los inventos de Erdosain, en la sociedad secreta del astrólogo). Se trataba de un atajo para conseguir dinero como un vehículo de virilidad dentro de la jerarquía homosocial. En este sentido, en la película de Suárez también se conforma un mundo marginal con reglas propias: el de los estafadores. Dentro de este submundo, otro ejemplo de atajo y sorteo del yugo laboral, el estatus masculino se mide precisamente a partir del dinero, lo que garantiza la calidad de los contactos que se posee y, a su vez, repercute en la importancia y virilidad del estafador. El *Cholo* Morales –Jorge Salcedo- es el máximo exponente de esa “clase”. Los miembros del grupo de protagonistas irrumpen en el lugar impecablemente vestidos (pero denotando cierto ridículo producto de su procedencia de clase externa al exclusivo club, similar al ridículo con el que se presentaba al Laucha), usando el dinero que reunieron entre todos para la arriesgada incursión en el lugar.

Dentro del club, se desatará una importante disputa entre el Cholo y el Flaco por Norma (Alicia Bruzzo). La joven es una ex novia del protagonista que lo abandonó porque él no quería casarse. La experiencia con la joven y la herida narcisista que significó para el protagonista ser abandonado son negadas como se evidencia en la escena donde la Beba le pregunta si conoce al Cholo Morales y el Flaco exclama: “Sí, me sacó de encima una mina que me encaraginaba la vida. Estaba empeñada en casarse conmigo. ¿Vos me imaginás a mí casado?”. En la personalidad narcisista del líder del grupo de marginales, Norma es una herida que su orgullo no admite. La misma se abre cuando se la encuentra en el exclusivo

club. Es el Flaco el que la saluda, comenzando una charla que deriva en una discusión sobre su antigua relación: “¿Y qué esperabas?” dice Norma, “¿Que siguiera con vos hasta que llegaran los reyes magos?” En el reclamo de la muchacha parece pesar la idea del casamiento como concreción de la relación, una idea que resulta incompatible con el estilo masculino del Flaco vinculado al tango. No se trata de una masculinidad homogénea o clara donde se establezca un único tipo de relación con las mujeres. Eduardo Archetti, en su investigación sobre letras de tango, advierte sobre los diversos tipos de amor. Según el autor: “Las letras de tango pueden considerarse una reflexión sobre las diversas clases de amor: el amor como un deber, el amor como pasión, el amor como una profunda amistad y finalmente, el amor romántico.”²¹⁵ Estos tópicos señalados por el autor son compatibles con las diversas experiencias amorosas que el personaje de Aroldi tendrá a lo largo de la película. Particularmente con Norma parece clara la existencia de un amor romántico que termina siendo una defensa de su propio honor, ante la irrupción de otro varón. Como se sugiere en la escena en que, ante el rechazo de la joven, el protagonista la atrae a su cuerpo y la saca a bailar un tango. Los sentimientos que carga por la muchacha se expresan en el detalle de los ojos cerrados del protagonista al sentirla junto a él, mientras la joven se deja llevar en un ambiguo reencuentro.

En medio del baile, se presenta el Cholo Morales y en una demostración de superioridad invita al Flaco unas copas para proponerle que trabaje en su “empresa” como empleado. En esa charla, el Cholo le advierte disimuladamente que Norma ya no está con él: “Bailás bien el tango y eso que la compañera no te seguía”. A lo que el Flaco contraataca provocativamente con un “¿estás seguro?”. El ejecutivo del afano le hace notar su superioridad de estatus (que justificaría su éxito y la elección de Norma) cuando le dice: “Mirá, esa es mi gente ¿la podés comparar con la tuya? Abogados, contadores, banqueros cada uno con sus mujeres, gente respetable”. A continuación, el Cholo le recuerda al Flaco su estatus social y cómo ascendió en la escala de la delincuencia, a tal punto de no correr peligro: “cuando uno pasa al frente, como pasé yo, ya no hay peligro, en cambio vos... es muy de otario caer en cana por raterito”. El encuentro entre los dos hombres es

²¹⁵Eduardo Archetti, Ob. Cit. p.198

representado con rasgos melodramáticos y, gracias a dichos rasgos, el Cholo Morales aparece como un poderoso “villano” y el Flaco como un héroe popular.

La disputa entre los dos hombres por el prestigio y por Norma, llega a su clímax cuando, queriéndose retirar del exclusivo club, los protagonistas se dan cuenta que han gastado de más y el Cholo los humilla pagándoles los excesivos gastos de la noche, provocando el enojo del Flaco. Acercándose al Cholo y a Norma, que estaban por retirarse del lugar, el personaje de Aroldi arremete: “No la vendo por tan poca guita”. El Cholo reacciona a la provocación aumentando la apuesta: “¿Norma? Está bien, ponele un precio (...) si hablás así. ¿Cuánto vale? Te la compro”. El Flaco intenta defenderse: “Vale algo que vos no tenés”. El Cholo ataca “y vos tampoco. Hablemos de algo que por lo menos tengo yo” refiriéndose a su dinero. La mujer queda en medio de la disputa viendo como su pareja hace un cheque. El duelo termina cuando el personaje de Aroldi inesperadamente arremete contra la joven: con el cheque en la mano la mira fijamente y le dice “Norma, te conozco mascarita, hay que vivir disfrazado”. Con esta frase, el Flaco parece interpretar al amante cuya mujer lo dejó por los sueños de fama y fortuna presentes en algunos tangos. Se trata de tópicos en los cuales “las mujeres se van de casa, del bulín y de la pieza para entrar al fascinante mundo del cabaret”.²¹⁶ La herida del protagonista lo lleva a castigar a la joven en vez de enfrentar a su “adversario” quizás porque ella, según él, se ha vendido al “ejecutivo del afano”. El Flaco rompe el cheque y tira los pedazos sobre la cabeza de Norma, mientras exclama “tomá, te la regalo para tu cumpleaños”. El lenguaje cinematográfico del filme nos hace saber que esta acción provoca remordimiento en el protagonista y profundo dolor en Norma: el primer plano del hombre compungido bajando la mirada, se contrapone al del rostro de la joven con las lágrimas corriendo por su mejilla, parecen dejar en claro que el Flaco se ha equivocado e incluso que ha lastimado a una persona que todavía estimaba y deseaba. Ante este error, el Cholo aprovecha y remata: “¿terminaste el show? (...) No tenés calidad ni inteligencia, ¿vos hablás de disfrazado? Cafiolito de putas pobres. Te doy un minuto para que desaparezcas vos y tu comparsa”. Se

²¹⁶ *Ibidem* p.200

marca así una derrota total sobre el protagonista y sus amigos, en manos de varones con mayor poder social dentro del mundo delictivo.

Mediante los elementos melodramáticos presentes en el relato, Suárez ofrece al espectador/a empatizar con los protagonistas que son simbolizados como perdedores populares. Superpuesto a esto, y a diferencia de la tragedia, la trama cómica ofrece espacios de alivio a la derrota: Una vez en su habitación junto con Cadorna (los dos amigos comparten una pieza con camas separadas), el Flaco le confiesa: “Nos la dieron Cadorna, no las dieron por todos los güines”. El espacio íntimo de homosociabilidad da paso a confesiones y recuerdos. El alivio a la derrota sufrida proviene de la conmemoración de la larga amistad que ambos protagonizan. Si bien no hay una vuelta a poses infantiles o lúdicas como en *La fiaca*, entre los dos amigos chanzas la niñez es una evocación constante que refuerza el vínculo entre ambos. “Hace mucho que venimos cinchándola juntos ¿eh?” le dice el Flaco desde su cama a su amigo que está en la de al lado. “¿Te acordás cuando me escapé del reformatorio?” recuerda el personaje de Aroldi y Cadorna contesta: “tres días grité presente imitándote la voz”. Finalmente, ante la reflexión del personaje de Zabala de que él sería como el que le lleva el bandoneón a Troilo, el Flaco le dice dulcemente: “No te amargues Cadorna, yo te voy a enseñar a tocar el fueye”. Entonces el personaje de Tincho Zabala remata: “Pero apurate, antes de que me agarre el reuma”. Y comienzan los dos a reír. Podríamos pensar que dicha risa es la que alivia el momento de derrota del club, el alivio que advierte al espectador/a que la derrota no fue completa.

Pero una amistad no tiene que ser tan clara ni tan antigua: Leonardo Favio, en su película *Soñar Soñar*, explorará los límites de una amistad apasionada. La historia nos narra el encuentro de Mario “el Rulo” (Gian Franco Pagliaro) y Carlos Olazabal (Carlos Monzón). El primero es un artista en decadencia que recorre los pueblos realizando un pequeño acto de fonomímica, el segundo es un simple empleado de la municipalidad del pueblo en el que el Rulo ha desembarcado. En la primera escena al costado de un camino, el Rulo degusta lo que parece un desayuno a la luz del sol. Por el extremo del sendero avanza en una bicicleta, es Carlos que va a trabajar. El camino (y su destino) parecen depararle el cruce con el forastero. El encuentro entre ambos representa una epifanía en la

cual el don nadie que es Carlos asume una nueva identidad: la de artista. Al encontrarse con Mario, Carlos peinado a la gomina y vestido con un impecable traje de saco y corbata se detiene y le pide fuego. Al acceder al pedido, Mario exclama: “Charles Bronson. Sos igualito a Charles Bronson”. A esto, Carlos responde con una sonrisa y con un “bueno chao” y Mario lo despide: “OK, Charly good bye”. Desde su bicicleta, Carlos exclama “OK goobai” internándose en el camino que lo lleva, como todos los días, a su trabajo. La importancia de la influencia de Mario en Carlos es inmediata gracias a ese halago inesperado: ser comparado con Charles Bronson, un actor, un artista de aquellas películas de Hollywood que llegaban a los pueblos y representaban grandes novedades y objeto de asombro. Ante ese inesperado suceso, el personaje de Monzón se mira por el espejito de su bicicleta y guiñándose el ojo se dice: “Charles Bronson, OK baby, dios mío”, mientras Avanza por el sendero lleno de árboles, que lo lleva al recinto municipal. La idea de epifanía se desprende por el cuidado de la imagen de dicha escena. Los colores parecen más vivos: la luz del sol se filtra entre los verdes árboles en plano travelling mientras el joven avanza acompañado por una alegre melodía. Este elaborado montaje sirve para acentuar el peso de ese “halago” en Carlos. Este acontecimiento modifica la mirada sobre sí mismo: él es Charles Bronson. Su sueño de ser artista, de ser alguien –como afirma en diversos tramos del filme–, parece confirmarse con las palabras de Mario, por eso sucesivamente, primero en el espejo de la bicicleta y luego en el de la municipalidad, busca aquella sensación producida por esa mirada, observando con alegría su propio reflejo y exclamando: “Ok baby”. Pero el “ser artista” parece un anhelo imposible en su pueblo. Es por esto que Carlos decide “adoptar” a Mario -un forastero- como maestro, aprender lo necesario para ser un artista, y migrar a Buenos Aires.

El segundo encuentro entre los protagonistas se da en el bar *La Ilusión* donde, rodeado de espectadores, Mario baila al ritmo del rock clásico norteamericano de los 50’. El artista conmueve a los pueblerinos: todo su cuerpo se expresa mediante la actuación – fonomímica de Elvis Presley y Charles Aznavour–, volviéndose un espectáculo que despierta sensaciones y emociones. Así lo podemos dilucidar a partir de los planos del cuerpo de Mario en contrapicado, alternados con la cara fascinada de Carlos que lo observa

entre la multitud, mientras una melodía tierna y melancólica acompaña esa mirada de fascinación. Se produce un fenómeno que se repetirá durante varios momentos del filme: Mario actúa y Carlos lo observa fascinado. Las actuaciones de Mario parecen presentarse constantemente como máscaras o artificios: en la escena del baile, el primer plano del artista bailando se traslada –mediante un travelling circular por la habitación- hasta un primer plano del tocadiscos que, oculto detrás de una cortina, reproduce la música y la voz de otro artista. La fonomímica que realiza Mario lo transforma en un imitador o un ilusionista.

Pero el carácter artificial de la actuación parece no importar. La atracción que le produce el artista, lleva a Carlos a invitarlo a pasar la noche en su casa para evitarle una costosa espera en el café del pueblo hasta el próximo tren hacia Buenos Aires. Esa circunstancia fortuita da pie para que ambos personajes se conozcan íntimamente. El cuerpo de Carlos se presenta nervioso –el rostro de Monzón en primer plano se nota empapado–, ante la presencia del invitado en su hogar. Este detalle no es menor (y se repite durante toda la película): Carlitos parece representar lo que se llamó el “cabecita negra”, el sujeto subalterno visibilizado mediante su politización a través del fenómeno del peronismo de mediados de los 40. En ciertas publicaciones antiperonistas de mediados de dicha época se dibujaban a los representantes del movimiento liderado por el general Perón como “negros sudorosos, incultos, feos y agresivos.”²¹⁷

Una vez en la casa de Carlos, Mario se sienta en la cama y comienza a colocarse rulos en su cabello –“ritual” necesario para mantener sus rulos y su “personalidad”– despertando la curiosidad del dueño de casa. Mientras prepara el café, juntando coraje logra preguntarle: “Eso ¿para qué es?” refiriéndose a los rulos, Mario responde, “Para la personalidad”. Fascinado Carlos pregunta, “¿No le sobra alguno?” A partir de aquí se produce un quiebre en la imagen de Carlos: si en las primeras escenas se presentaba con su impecable traje de empleado municipal, y prolijamente peinado gracias al fijador capilar, a partir de la pregunta irrumpe un plano general de Carlos en ropa interior y bata gris abierta,

²¹⁷Ezequiel Adamovsky, Ob Cit: 283.

dejando ver su torso desnudo, sentado con las piernas cruzadas mientras Mario, con sus rulers puestos, coloca los adminículos en la cabeza del dueño de casa. Desde el punto de vista estético y de las representaciones masculinas, la escena funciona también como una gran provocación al espectador de la época, debido a la pose “femenina” que asume el cuerpo de Carlos. Favio parece demostrar que la virilidad o la falta de ella, están a solo “una pose de distancia”, provocando al “espectador modelo” heterosexual, al presentar a ese cuerpo “indudablemente” masculino, feminizadamente. Podríamos pensar que en esa provocación parece evidenciarse tanto el peso de la norma –es decir, lo que se entiende por masculinidad– como su propia fragilidad, deconstruyendo la certeza, para desnudar el homoerotismo, deseo que escapa a la norma heterosexual, de ese cuerpo masculino.²¹⁸ En el acto de adoptar las costumbres del artista moderno, el cuerpo de Monzón parece presentarse por fuera de los marcos viriles de su propia localidad. La escena de los rulers, podríamos pensar, parece la manifestación de la mirada de los varones del pueblo que feminizan al actor foráneo. Siguiendo esta lógica, la actitud de Carlos es desafiante a los valores tradicionales de su propio pueblo, abrazando los valores de una subcultura urbana vinculada al arte pero que no tiene cabida en la localidad.

Esta “elección” de parte de Carlos parece someterlo a Mario, configurándose una complicada relación asimétrica: El primero, pueblerino, humilde, sensible, está deslumbrado por el segundo: artista, moderno, europeo, oriundo de la ciudad. Así, los estilos masculinos de ambos parecen funcionar tanto dentro de la dicotomía campo versus ciudad, como mediante las diferencias de clase y raza. Monzón no solo es el ídolo popular del boxeo que viene de los sectores económicamente desfavorecidos, sino también un descendiente del pueblo Mocoví. Dentro del filme, ese cuerpo varonil exótico pero siempre subalterno, abandona la agresividad de las representaciones antiperonistas e “investiga formas de intensificación de lo sentimental y lo caricaturesco: el empleo del llanto

²¹⁸ Para Judith Butler toda norma de género, en tanto que se repite en el tiempo, abre la posibilidad de su cuestionamiento. En palabras de la autora “la ley proporciona la ocasión discursiva para que se den la resistencia, la re significación y la auto subversión potencial de la ley”. Judith Butler, “Identificación fantasmática y la asunción del sexo”, En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* Buenos Aires, Paidós 2005 p. 166

continuo e infantil, los gestos ingenuos, la oralidad popular y las situaciones de humor grotesco que reivindican lo subalterno”.²¹⁹

Estas características encarnadas en el cuerpo del boxeador se ponen en escena dentro de los marcos de la saturación y parodia de la fórmula melodramática. En el melodrama, el rol pasivo e impotente recaía en la figura de la mujer. Se trataba de historias que querían representar “una admonición sobre los peligros de mudar la pertenencia social de origen”²²⁰ En el filme de Favio ese rol es llevado a cabo por Carlos contraponiéndose a la imagen viril del fuerte boxeador Carlos Monzón. Este rol provocador que Favio le asigna al personaje de Monzón implica diversos desbordes emocionales vinculados a su afecto por el joven artista. Esto parece sugerirse en determinadas escenas donde ciertas discusiones profesionales derivan en discusiones que involucran lo sentimental. Por ejemplo, luego de fracasar en un número de magia dentro de una feria circense, Mario le propone realizar otro acto, en el que el joven debería tragarse un sable, a lo que Carlos contesta sorprendido: “¿Tragarme qué? Yo no me lo trago. Si querés, te presento yo”. La negativa y la propuesta de cambio de roles provoca la furia de Mario que lo insulta “¿Vos vas a presentarme a mí? ¡Deficiente! ¡Indio!”. El joven se enfurece y grita: “¡Yo indio! ¡Yo indio! Y vos ¿qué sos?”. A lo que Mario contesta “Europeo, yo soy europeo. Si tuviera al enano”. La figura del enano, un ex compañero de Mario con el que alcanzó la “fama”, parece provocar celos en Carlos, quien furioso increpa a su “maestro”: “¡Andá a buscarlo al enano, siempre me venís con el enano, andá a buscarlo al enano!”. Luego la discusión prosigue dentro de un café, el personaje de Monzón dolorido –porque Mario lo maltrata por no aceptar su idea y acusarlo de vago– exclama llorando, mordiéndose los labios: “pero vos no me querés entonces”. Mirándolo por sobre sus anteojos de sol, Mario

²¹⁹ Alicia Aisemberg, “Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional-popular de Leonardo Favio.” En Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (comp.) Ob. Cit. 2011, p. 639.

²²⁰ Isabella Cosse, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p.71 Este rol de mujer engañada presente en tangos de los años 20 como *Mano cruel* de Armando Tagini (1929) y películas como *La Costurerita que dio el mal paso* de José Agustín Ferreyra (1926), En el tango de Tagini la estructura melodramática gira en torno a la “caída” de una hermosa joven de barrio “Fuiste la piba mimada, de la calle Pipirí”, debido a los engaños de un “vil ladrón” “mintió aquel hombre que riqueza te ofreció/con mano cruel ajó tu gracia y tu virtud”.

responde “Ma’ que no te quiero, ¿quién te cuidó en la pulmonía?” Carlos deja de mirar la ventana y esboza una sonrisa contestando: “Vos”. Y cuando Mario remata: “¿por qué decís que no te quiero?”, Carlos más calmado exclama: “¿por qué me salís siempre con el enano, eh?”. Y Mario aclara “porque vos no querés trabajar”. De esta manera, parece existir una ambigüedad entre lo profesional y lo sentimental. Los sentimientos y los roles que cada uno posee por el otro parecen representarse en la discusión laboral. El hecho de “tragarse el sable” parece significar lo necesario para ser artista (aquello a lo cual el sujeto tiene que someterse) pero también denota cierta jerarquía y manipulación, de aquí la disputa por quien realizará el espectáculo y quien lo presentará. Es la amenaza de cambio de roles (profesionales y afectivos) que propone Carlos lo que despierta la furia de Mario ante la sugerencia de intercambiar papeles. Al igual que en la escena de los rúleros, este intercambio desborda la imagen viril de Monzón a tal punto que durante el rodaje el boxeador llamó al director para decirle: “Yo esta escena no la hago, Leonardo, parezco puto”. Favio en una entrevista recordará que convenció al boxeador de hacerla diciéndole: “Pero no, [...], eso se lo estás diciendo a tu papá, es un sueño. Cómo le vas a decir ‘vos no me querés a Pagliaro, ¿estás loco? Pagliaro es sólo una referencia...” para luego reflexionar: “Todo vale para crear...”²²¹ Favio ocupó el mismo lugar que Mario en la escena.

Menos provocadores son los romances que sostiene el Flaco en *Los chantas*. Si la relación del protagonista con Norma fue un amor romántico, la relación que mantiene con la Beba sintetiza la pasión y la amistad. Cuando ella le habla del Cholo Morales y los “ejecutivos del afano”, lo hace antes de tener relaciones sexuales con él reposando en la cama compartiendo besos y caricias. Su historia es la típica: una joven de las provincias, reina de la flor y del perfume, que migró pensando que podría ser actriz de cine. A pesar de ocupar el tópico de *La costurerita que dio el mal paso* que mencionábamos más arriba, la Beba parece la continuación de la historia. El personaje de María Concepción César no

²²¹Patricia Carbonari “La novena sinfonía” en *Radar. Suplemento de cultura del diario Página 12*, 26 de Marzo de 2004, disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1324-2004-03-28.html>> Última visita: 14 de Noviembre de 2013.

es una víctima, al contrario, por momentos parece la protectora del grupo de perdedores que atinan a planes que los exceden. Dentro de las escenas del club, es ella la que le advierte al Flaco: “cuando les dije que se conectaran era para que pasaran del colectivo al remis, pero ustedes saltaron al avión”. Incluso cuando la barra tiene el conflicto con la deuda de aquella noche, la Beba, antes de que el Cholo Morales los humille, intenta pagarla.

El amor de tipo romántico volverá a aparecer con Patricia (Elsa Daniel), una joven de clase media. El protagonista conoce a la joven cuando intenta con la banda robarle a ella y a la pareja con la que se encontraba adentro de un auto, al parecer en una cita. Quizás movida por la curiosidad o por la simpatía que le despierta el personaje de Aroldi, Patricia monta rápidamente una farsa que es creída por el protagonista: se hace pasar por una prostituta clase triple A. Así, el farsante termina siendo engañado por la joven. Lo interesante es que dicha relación parece enlazar dos mundos: un mundo moderno (el de Patricia) y otro mundo tradicional urbano. En diversos tramos del filme se ven indicios directos o indirectos de la posición social de la joven: en la primera escena de la película se la ve manejando un auto con una raqueta de tenis en el asiento del acompañante, en otra ella lleva al Flaco a una exclusiva pileta y luego a un ágape donde se desarrolla una conferencia sobre el fenómeno OVNI. La joven parece representar el discurso moderno con el cual se interpelaba a la clase media de la época, no solo mediante su estilo –pelo corto, poco maquillaje, minifalda y pantalón– sino también con las actividades que relata en una escena con su padre (Lautaro Murúa), cuando éste le pregunta que había hecho ese día: “¿Hoy miércoles? Yoga, análisis, cerámica, ruso”. La estructura dramática del filme llevará a que ese mundo “moderno” de la joven se encuentre con el tradicional del Flaco (con su referencia al barrio, el conventillo y el tango). Este es un tópico común del melodrama argentino: un romance de dos personas separadas por factores como la clase, quienes mediante el amor logran sortear sus diferencias, pero que, en *Los chantas*, no se zanja por medio de la realización romántica de la pareja. En un primer momento el Flaco le miente a la joven presentándose como un exitoso cafisho (le dice que tiene cinco mujeres trabajando para él). Ante esta jactancia, Patricia le propone que ella podría sumarse al

“plantel”. Sin embargo, el protagonista se irá involucrando emocionalmente con la joven, lo que lo llevará a contarle la verdad y hacerla conocer el viejo conventillo. Luego de hacer el amor, la pareja parece consolidada. El Flaco la involucra en la solución de un problema que tiene el grupo (Aurelio, Bicicleta y Tito han robado un caballo campeón, encarando una aventura que no pueden resolver solos). Cuando logran solucionarlo, terminan abrazados besándose bajo la lluvia. La escena de los dos cuerpos rodando por el parque, besándose, podría haber sido el “final feliz” de la película. Sin embargo, Suárez no pone el punto final allí. Un grupo de policías los arresta por ese espontáneo acto de amor (acusándolos de drogadictos), y es en la comisaría donde el Flaco se entera de que no se trata de una prostituta sino de la hija de un importante productor de televisión. Sintiendo engañado, el protagonista decide terminar la relación. El Flaco, devastado por el engaño, deambula triste por las calles hasta que es encontrado por Cadorna. Es ante su amigo que el personaje de Aroldi se atreve a llorar. Es interesante el detalle del llanto del Flaco: no se trata de un llanto claro sino gestos que parecen vinculados al dolor físico: en algunas escenas de frustración o dolor el personaje se aprieta entre los ojos como sufriendo jaqueca; en la escena final primero se toma el pecho para luego, abrazado a su amigo, taparse la cara para llorar. Esta característica del personaje puede deberse a que el Flaco intenta cumplir con el mandato masculino de no llorar, fracasando por completo. Esta corporalización de la intimidad masculina solo es posible entre hombres. Con la llegada de la Beba, que al igual que Cadorna buscaba al protagonista, el Flaco se seca las lágrimas antes de que la mujer lo vea, para volver a su rol de líder de grupo y encarar una nueva estafa. Una vez más, la amistad es el refugio de la derrota.

Si el Flaco posee una diversidad de experiencias amorosas, su amigo de la infancia no tiene la misma suerte. Cadorna parece siempre torturado por su soltería: en una escena que el Flaco se lo encuentra en un café, el personaje de Zabala le dice: “Decime a vos te parece que un tipo de mi edad tenga que yirar los sábados por la noche enganchando minas por el bajo”. El flaco intenta aliviarlo diciéndole: “y bueno, vos sabés cómo son las mujeres”. Cadorna angustiado exclama “ese es el problema: no sé cómo son las mujeres”. Esta escena resalta porque si bien el personaje de Tincho Zabala a lo largo del filme se

asemeja al tradicional tío asexualado, bonachón e inocente de las comedias familiares, la puesta en palabras y la problematización de dicha asexualización lo alejan del tradicional tópico. Incluso el filme intenta un “alivio” para el personaje, cuando el Flaco arregla con la Beba que gestione una cita entre su amigo y la joven Alicia, una muchacha que Cadorna había conocido en el club. Una escena capta al personaje de Zabala con la muchacha en la cama luego de tener relaciones, forzando los límites del melodrama tradicional, sexualizando a Cadorna.

En *Soñar soñar*, la relación entre aprendiz y maestro adquiere características propias de un triángulo amoroso cuando los protagonistas se encuentran con el Enano (Oscar Carmelo Milazzo), el ex compañero de Mario. Este personaje representa para Mario su época de gloria y, con su reencuentro, una posible vuelta al éxito. En el momento en que los protagonistas vuelven de una fallida filmación, Mario parece reconocer a alguien llamado Carmen –el primer plano de su rostro mirando por la ventanilla sorprendido y exclamando “¡Carmen!” parece indicarnos un lazo amoroso con esa persona–, su cuerpo se abre paso primero entre la multitud del colectivo y luego entre la multitud del microcentro porteño. Así, “el Rulo” llega hasta donde se encuentra Carmen y la cámara nos hace saber que dicha persona no es una mujer, sino precisamente su ex compañero de actuación, desatando una escena paródica con respecto a las escenas románticas melodramáticas. No se trata de un detalle menor, en toda esta escena el director juega con las expectativas del espectador/a de la inclusión de una figura femenina que aliviaría las tensiones de ese lazo homosocial tan ambiguo, sin embargo, lejos de atenuarlo, con Carmen este lazo se tensa aún más forzando los límites de lo homosocial.

Al citarlo en el café Tortoni -para convencerlo de que vuelvan a trabajar juntos- Mario y Carlos se sienten intimidados por diferentes razones ante Carmen: Carlos porque se siente celoso como se evidencia cuando le dice a Mario “Si querés me voy, así charlan tranquilos”, y Mario porque Carmen representa la posibilidad de volver a lograr la fama perdida. Es Carmen quien desnuda la mediocridad e hipocresía de Mario en esa reunión, cuando éste le propone, aprovechando una ausencia temporal de Carlos, volver a trabajar juntos. También le dice que su nuevo compañero “es un bruto, un indio”. Carmen lo

increpa: “siempre fuiste la misma porquería. Querés trabajar conmigo ¿para qué? Para venderme a otro circo”. Entonces Mario ensaya una excusa: “Lo que pasa, me amenazaron ¿sabés? Me dijeron que si no te dejaba me iban a matar”. En ese momento Carmen golpea la mesa y le grita: “Mentira, me perdiste jugando al tute”. Revelándonos que el artista había apostado y perdido a su compañero en una partida de naipes. Se desnuda así el carácter manipulador de parte de Mario para con sus compañeros de actuación. No obstante, el personaje de Pagliaro no parece estar exento de sentimientos hacia sus compañeros de actuación. La pasión y timidez plasmada en la risa nerviosa con la que habla con Carmen y las discusiones con Carlos, incluidos los cuidados propiciados a éste, tiñen indican un caudal de afectos que circulan bajo el marco de la relación profesional que los une.

Dentro de la historia los cuerpos de ambos protagonistas presentan características disímiles que complementan la diferencia en los roles. La belleza de Carlos lo torna un objeto de placer estético dentro de los marcos de la narrativa: en el número de la varieté circense en el que fracasan, Carlos es presentado por Mario como “Charly, el cowboy memoria” vestido con un sombrero de cowboy, pantalones de cuero ajustados y su torso desnudo. En la escena de la discusión por el número artístico a realizar con Mario, se presenta con una camisa blanca ajustada y un short apretado evidenciando su esbelta figura viril. Esa objetivación del cuerpo de Monzón ya había sido realizada en las escenas de desnudo de la película *La Mary* de Daniel Tinayre de 1974 pero, creemos, con otro significado. En aquella película el cuerpo de Monzón se presenta erguido y firme. Cuando aparece desnudo, lo hace en un primer plano duchándose, dejando ver al espectador/a su torso y parte de su ingle, luego de la noche de bodas en la que se concreta la relación sexual con la joven protagonista (Susana Giménez). Esta representación del hombre popular parece más coincidente con los roles masculinos populares del melodrama argentino: el personaje de Monzón en el filme de Tinayre es un trabajador de un frigorífico que viene de una familia honesta y humilde -igual que la familia del personaje de Susana Giménez- y las escenas de sexo con la protagonista remarcan una pose masculina viril. En el filme de Favio, la belleza del cuerpo de Monzón se presenta con poses menos erguidas, tímidas y apasionadas, y como un objeto apropiable por terceros. Carlos es manipulado en

su inocencia por Mario cuando lo presenta en la Varieté, cuando intenta que se trague un sable o cuando afirma que deben irse a Europa a probar suerte porque: “allá los actores de cine son todos maricones. Con la pinta que tenés vos, reventamos todo”. También es manipulado por unos productores cinematográficos europeos cuando Carlos, al acompañar a Mario a un casting, es, sorpresivamente, seleccionado para ser el extra de una película. El sueño de Carlos solo tiene cabida con su cuerpo desnudo. Creemos que esto se vincula a que el personaje no se presenta en clave clasista como en “La Mary” sino en clave étnica. Carlos es el indio subordinado, utilizado, explotado pero a la vez inocente, puro en su desnudez. También es una mercancía cuando es utilizado por los productores de *International Films*, una productora que quiere su cuerpo para representar a un héroe latino, que vestido de príncipe napoleónico -su vestimenta es similar a la de la figura histórica-, debe saltar por un barranco con su caballo gritando “Antes muerto que vencido”. Lo étnico se vuelve mercancía en la escena en que el responsable del casting afirma: “Quiero al negrito”.

Por su parte, el cuerpo de Mario parece siempre un proyecto imposible y en decadencia. En la ciudad sus performances no despiertan ninguna atención –salvo la devoción de su amigo-, y su “talento” actoral aparece aplastado por la realidad de la ciudad. Su única salida y esperanza recae en el cuerpo de Carlos con el cual establece una relación similar a la de un cafishio decadente. De hecho la relación profesional entre ambos parece ocultar una profunda relación homoerótica jerárquica donde la virilidad de Mario se impone a la de su compañero (tanto Carlos como Carmen) utilizándolos para vehicular sus ambiciones artísticas.

El final del relato deja a Carlos y a Mario dentro de la cárcel –luego de un intento fallido de robo de cartera en un subte– realizando exitosamente un número de memorización, que en la feria no había salido, abrazándose y besándose –en las mejillas– para festejar el “éxito”. Se trata de la conclusión de una historia de amistad entre dos hombres que representan un sueño imposible: el de triunfar siendo artistas. Si en el pueblo el artista solo logra una efímera e ilusoria (como el nombre del bar) actuación; en la ciudad su búsqueda de éxito, su vida de artistas y sus masculinidades ambiguas solo tiene un

destino: la cárcel. Un espacio exclusivamente masculino donde no hay ambigüedades femeninas que desenmascaren la calidad homoerótica del lazo de los protagonistas.

Recapitulando

Al igual que en la tragedia, en la trama cómica nos encontramos con héroes menores, que vistos desde una perspectiva de género ocupan los peldaños más bajos de la jerarquía homosocial. En esta jerarquía, al igual que en la trama trágica, los personajes sufren sus condiciones de subalternos con respecto a los varones con poder. El vehículo por el cual fluye la virilidad dentro de la jerarquía es el dinero. El Laucha lidia con sus amigos de clase media, de “guita y mayor posición”, los que lo llevan a montar la farsa para con Dominique. Néstor Vignale fantasea con esos hombres de poder. Se inviste él mismo en el rol del estereotipo del hombre exitoso y respetable: el médico. El Flaco se enfrenta al Cholo Morales con mayor poder y mejores contactos. Ahora bien, si el escenario es similar entre tragedia y comedia en cuanto a asimetría masculina, la forma de procesar estas diferencias provenientes de la misma, difieren. A pesar de que los personajes atraviesan problemas, hay instancias de liberación, incluso de cierta reapropiación del cuerpo y vuelta a la infancia en Vignale y Peralta en *La fiaca*. La amistad es un refugio de poderosas derrotas como lo demuestran Cadorna y el Flaco, o el espacio donde la ambigüedad amenaza las fronteras de la homosociabilidad como en el lazo que une a Carlos y al Rulo en *Soñar, soñar*, donde continuamente la relación “profesional” entre maestro y alumno deriva en excesos emocionales vinculados a los sentimientos de uno hacia el otro. Los cuerpos cambian, se disfrazan asumen diversas identidades en *Mi novia el travesti*, por ejemplo, Dominique “La loba de América” es una mujer fatal arriba del escenario, un prolijo y elegante joven en el club donde lo cita el Laucha y una muchacha de familia con sus padres. El Flaco es un cura en las primeras escenas de *Los chantas*, un imitador de los “ejecutivos del afano” en el club, un cafísho con Patricia y al final del filme, para llevar a cabo un golpe, un falso arquitecto. También nos encontramos con cuerpos masculinos exóticos y ambiguos: Monzón parece concentrar la belleza étnica y popular, aunque poco viril, mientras que Dominique en su masculinidad

apropiada, despierta ansiedades vinculadas a la homosexualidad y el cuerpo trans en el Laucha.

Al igual que en el capítulo anterior, a estas representaciones masculinas en conflicto con su virilidad le corresponden figuras femeninas con amplios márgenes de acción. La Beba si bien parece ser el resultado de la chica del interior que termina en la “mala vida”, tópico recurrente en el tango y la cultura popular, sabe cómo funciona el “negocio” y aconseja al Flaco en los pasos que debe seguir. También es la que sostiene y auxilia, junto con Cadorna, al protagonista estableciendo una ambigua relación entre la amistad y el amor. Marta, la esposa de Néstor Vignale en *La fiaca*, cumple un papel regulador y evaluador de su marido. Al igual que Elsa en *Los siete locos*, la mujer se desilusiona ante el no cumplimiento del varón con su rol establecido (proveedor), y luego de insistir en su rectificación y fracasar, lo abandona. Este personaje parece representar también un discurso conservador para con el *ama de casa* desde un punto de vista izquierdista-progresista: es la mujer la que no comprende la rebelión del hombre para con el trabajo y la que lo insta a volver a su rol de proveedor. Este detalle hace que *La fiaca* sea la comedia que mantiene más sólidamente los parámetros tradicionales de la simbolización de la diferencia sexual. Pero quizás la figura más sugerente y provocadora sea la de Dominique/Marisa de *Mi novia el travesti*. En ese cuerpo se concentran la sensualidad de una artista de revista, pero también la usurpación de la masculinidad poniendo siempre en jaque a las actitudes machistas del Laucha. Finalmente, es ella la que lo abandona cuando se hace evidente que el protagonista no puede ir más allá de los prejuicios morales de la sociedad y termina triunfando artísticamente. Si Dominique desafía la norma masculina desde su apropiación, Carlos lo hace mediante la saturación y la exposición de actitudes, de poses, de sugerencias en cuanto a sus sentimientos por Mario, negadas al sexo masculino.

El romance, la tragedia y la comedia comparten un hilo en cuanto a las características de los filmes: todas las películas analizadas provienen de jóvenes productoras y de autores que pretendían reformar el cine. Sin embargo, el cine de grandes estudios con sus característicos melodramas no había desaparecido. Las comedias y melodramas industriales continuaban convocando al público a las salas de proyección. De

alguna manera, este tipo de cine tuvo que procesar diversos discursos sociales matizando representaciones masculinas y buscando conciliaciones ante los conflictos generacionales de la época, apelando a ídolos juveniles de la cultura pop. En el próximo capítulo, el foco estará puesto en estas “producciones tranquilizadoras”.

CAPÍTULO 6: MASCULINIDADES RECONCILIADAS.

En el presente capítulo abordaremos aquellas representaciones masculinas elaboradas bajo la fórmula clásica del melodrama. Se trata del último lago en que el joven Narciso buscará pistas sobre su identidad varonil. En el capítulo 2 ya adelantamos la persistencia de un cine industrial remanente durante el periodo abordado, cuyas producciones estuvieron basadas casi exclusivamente en remakes de filmes clásicos. Las películas de este estilo compartieron la característica de reproducir posiciones tradicionales dentro de la simbolización de la diferencia sexual con una atenuación de los conflictos sociales por medio de una absoluta reconciliación. Sin embargo, películas como *Me gusta esa chica*, *Gitano* o *El extraño de pelo largo* no realizaron dicha operación excluyendo a las figuras masculinas alternativas que ponían en cuestión las normas tradicionales del melodrama como, por ejemplo, el joven militante o el joven rockero, sino que las absorbieron dentro de un modelo de representación que articulaba elementos tradicionales del género melodramático con elementos propios del musical. Este último género, de carácter polimorfo, se popularizó en Estado Unidos a principios del siglo XX²²² En Latinoamérica este género se conformó como lo que Carlos Monsivais denominó, películas musicales en las cuales abundaban: “las tramas incoherentes y el exceso de canciones.”²²³ En Argentina, Este tipo de filmes fueron incorporando elementos del modelo melodramático, sin coagular nunca en un género independiente²²⁴. Desde los estudios de género, el musical presenta para algunos investigadores, un cuerpo masculino feminizado, es decir que se presenta como un objeto de fascinación para el espectador²²⁵. Si bien la idea de feminización tiene problemas a la hora del análisis, como veremos más adelante, lo

²²² Rick Altman *Los géneros cinematográficos* Barcelona: Paidós 1999.

²²³ Carlos Monsivais *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama 2000.

²²⁴ Sobre el surgimiento del cine sonoro y su relación con estilos musicales como el Tango en Argentina durante los 30. Ver Berardi Mario Ob. Cit.

²²⁵ Steve Neal “Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema” en Cohan Steven y Rae Hark Ina Ob. Cit. Más adelante veremos los límites de esta idea de feminización.

importante para lo que nos proponemos en este capítulo, es su insistencia en relacionar pose, destreza, fascinación y moralidad masculinas dentro de las escenas musicales.

Esta trama melodramática musical, parece un derivado de la trama romántica debido a la insistencia de un héroe y de una férrea simbolización de la diferencia sexual. Sin embargo, el melodrama se aparta del romance generando la representación de un mundo que deja de ser agresivo e insatisfactorio, donde el héroe puede imponerse, para volverse un terreno apto para reconciliaciones en donde se aúnan la virilidad y el orden social. También se explora la representación de un hombre subalterno viril, pero atenuando el conflicto al mínimo, ensayando masculinidades conciliadoras pero complejas. La complejidad viene de la misma cualidad del melodrama de conjugar el relato en relación a una búsqueda de identidad dentro de fidelidades primordiales como el caso de la familia. Según Martín Barbero:

“Todo el peso del drama se apoya en el hecho de que se halle en el secreto de esas fidelidades primordiales el origen mismo de los sufrimientos. Lo que conviene a toda existencia humana –desde los misterios de la paternidad al de los hermanos que se desconocen, o el de los gemelos- en una lucha contra apariencias y los maleficios, en una operación de desciframiento. Es eso lo que constituye el verdadero movimiento de la trama: la idea del *des-conocimiento al reconocimiento* de la identidad.”²²⁶

Desde nuestro punto de vista este reconocimiento toma la forma de un rito de pasaje masculino. La identidad a develar es la del joven protagonista que parece transitar un camino hacia una identidad “adulta”. Esta conquista de la masculinidad dentro de los conflictos desatados por las “fidelidades primordiales” requiere que se desenvuelva dentro del tópico del choque de generaciones etarias, el que no fue novedoso para la época pero que conoció cambios de escenarios y actores. Como lo explica Luis Omaechea, durante estos años: “el contraste entre el mundo bohemio del tango y el cabaret y la alta burguesía [fue] reemplazado por una nueva bohemia asociada al rock y, eventualmente, al hippismo

²²⁶ Jesús Martín-Barbero *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires: Ediciones G. Gili. 2da Edición. 1991 p.131

siempre enfrentados al hogar burgués.”²²⁷ Dentro de este contraste, la paternidad resulta el tópico clave por el cual se procesa dicho conflicto generacional. De una u otra manera, el “héroe juvenil” de estos filmes debe negar al padre para luego por medio del amor heterosexual o la propia fuerza paternal del Estado reconciliarse con él y acceder a su identidad.

Dentro de dichas características narrativas el cuerpo racializado del “cabecita negra” será procesado mediante el *star system juvenil* de la nueva ola musical que había resultado un éxito comercial durante los 60. El cine social, de autor y político había trabajado con la raza como fuente de tensiones sociales, noción heredada de la gauchesca, en donde desde el punto de vista de las masculinidades, el otro racializado ocupaba un lugar de hipervirilidad (capítulos 3, 4) o de desvirilización (Carlitos en *Soñar Soñar*). En los melodramas musicales, en cambio, el varón racializado es presentado como un ejemplo a seguir (en el caso de Ortega) o de un incomprendido a redimir (en el caso de Sandro) pero que siempre está a la búsqueda de su identidad.

Ramón “Palito” Ortega, estrella principal de *Me gusta esa chica*, interpretará a un personaje de clase media alta que posee diversas características asociadas a la militancia juvenil de izquierda de la época atenuadas. Su procedencia provinciana lejos de estigmatizarse, es reacomodada dentro de las coordenadas de las clases altas, pero encarnando una renovación generacional. Dentro de este esquema, las escenas de canto presentarán un cuerpo sin excesos de movimiento, acorde con el carácter conciliador del personaje. Distanciándose de este modelo, Sandro realiza en *Gitano* una performance donde explota su pose “agresiva”, “sensual” e “iracunda” cuando encarna a un joven calé que tiene problemas con la ley. En este caso, los números musicales cumplirán un papel de refuerzo de las características sentimentales del protagonista, estableciendo una masculinidad apasionada caracterizada por el exceso. Se trata de una actuación donde, según Valeria Manzano:

²²⁷Ormaechea Luis. “Las comedias familiares en el cine argentino” Ob. Cit. 2005. p: 480

“Sandro tomaba prestado de los ídolos de las películas juveniles norteamericanas de la década de 1950 un estilo estructurado por la ropa de cuero, el cigarrillo colgando de la boca y el desenfreno del rock. Su persona artística, que la prensa de espectáculos tildaba de ‘iracunda’ contrastaba con la de Palito Ortega y los otros ídolos del Club del Clan.”²²⁸

Analizadas comparativamente, estas diferencias de actuación sugieren diferentes modos de presentar al otro racializado asociado con la juventud: si la raza parece ubicada en coordenadas sexo socio genéricas “aceptables”, para un sector de la sociedad, mediante la performance de Ortega, con la actuación de Sandro parecen persistir excesos de virilidad y sensualidad. En los capítulos precedentes, hemos analizados numerosos ejemplos de lo que podríamos llamar junto con Judith Halberstam “hipervirilidad clasista” concepto que intenta describir un interrogante, una ansiedad para con la sexualidad popular y sus excesos desde el modelo de hombre de clase media blanco. La performance de Sandro parece remitir constantemente a dicha ansiedad, al mismo tiempo que la explota a través de la objetivación del cuerpo varonil en las escenas de canto y baile.

El cambio de coordenadas dentro de los melodramas de choque generacional también responde a una inquietud por las acciones de la juventud. La preocupación por los jóvenes y sus costumbres (ya presentes en décadas anteriores) persistía²²⁹ actualizándose con el surgimiento de la otra facción del rock que comenzó a protagonizar una mutación de consumos que parecían alejarse de los tópicos producidos desde productos como el *Club del Clan*. Ya no se trataba de “...la fiesta de 15 y el asalto del sábado a la tarde. Los chicos ya no se conformaban con encerrarse en sus habitaciones con el winco: ahora querían asistir a recitales en sitios dudosos, fumar marihuana y otras yerbas clandestinas y mantener

²²⁸ Valeria Manzano Ob. Cit. 2010, p.45

²²⁹ En el ya citado artículo de Omar Acha “Ambivalencia del deseo, homosexuales y retórica política.” se hace una interesante exploración de la ansiedad provocada por la juventud y sus costumbres, sexo afectivas durante el peronismo. Creemos que hay una importante cuota de continuidad entre los grupos analizados en dicho artículo y los pertenecientes a la cultura del rock.

noviazgos más liberales...”²³⁰ A esto deberíamos incluir un factor más: la juventud (en mayor medida los varones) atraída por bandas como *Los gatos* o *Los shakers* ya no se conformaba con escuchar sino que también vislumbraba la posibilidad de que la música rock fuera un medio de vida alejado de las profesiones tradicionales. Esto último es importante para interpretar la ansiedad presente en los modelos masculinos de *El extraño de pelo largo* con un joven Litto Nebbia (figura central del rock argentino) de protagonista de una historia donde una banda de músicos, dirigida por un joven empresario, intentará alcanzar la fama provocando constantes roces con la generación de sus padres. Los espacios musicales, dentro de la historia, representan exposiciones comerciales de los temas de las bandas que protagonizan el filme, pero también la puesta en acción de una masculinidad desarrollada en otro terreno, con pautas y códigos que se alejan relativamente del mundo tradicional de la familia.

Desde el punto de vista de la narrativa, los tres filmes seleccionados utilizan el tópico del quiebre generacional para iniciar su relato presentando un protagonista incomprendido que escapa de los valores tradicionales de la sociedad. Las razones de dicha posición son las que analizaremos en el siguiente apartado.

Los incomprendidos

En el filme *Me gusta esa chica* el personaje de Ortega, Carlos, posee las características de un idealista luchador social de clase media alta. Por esta razón el filme lo presenta en las primeras escenas en el marco de una manifestación estudiantil que avanza sobre un edificio público. La masa de jóvenes se abalanza sobre las escalinatas del imponente edificio, ante los ojos de funcionarios y secretarios que observan preocupados. Se trata de un tópico novedoso para lo acostumbrado por Ortega, el cual siempre representó a un joven provinciano que ascendía socialmente y lograba hacerse un lugar en una familia burguesa como se ve en *Mi primera novia* de 1966, y *Un muchacho como yo* de 1968, entre

²³⁰Sergio Pujol, “Rebeldes y modernos...” Ob Cit p:311

otros. En el filme de Carreras de 1973, el ídolo pop se presenta como un militante político portador de un look similar al que Mirta Varela identificaba como propio de la izquierda peronista: chaleco, camisa, pantalón campana, pelo largo²³¹ y proveniente de una posición de clase consolidada. La manifestación crece en conflictividad, la policía llega y trata de mantener a raya a los jóvenes opositores del ministro (escena que representa un conflicto explícitamente mediante plano medio). Arriba de las escaleras, acompañando al funcionario, se encuentra el afamado doctor Conessa, padre de Carlos (Raúl Rossi), que preocupado ante los desmanes le dice a uno de sus asistentes: “Allí está Carlos, no lo pierda de vista”. A pesar de esto, el joven “rebelde” logra escaparse aprovechando el choque entre manifestantes y las fuerzas de seguridad. Este es el primer indicio del conflicto que atravesará todo el filme: el padre de Carlos es un prestigioso cirujano de clase alta que quiere que su hijo lo reemplace cuando él se jubile, pero Carlos no quiere-nada que venga de su padre. El joven cree en la meritocracia y heredar los “laureles” del doctor Conessa le parece inaceptable. Aquí hay una primera atenuación del conflicto: Carlos es doctor como su padre, no asciende socialmente porque él ya es parte de los estratos más altos de la sociedad, una especie de “príncipe rebelde” que no está dispuesto a “sucesiones dinásticas”.

Escapando de los agentes del padre que lo siguen luego de la manifestación, el protagonista llega a una mansión habitada por una comunidad juvenil. Dentro de este grupo se encuentran los otros dos protagonistas: Flavia (Evangelina Salazar), una fotógrafa que hace las veces de “guía” de los jóvenes inquilinos que no tiene padre ni madre y Ramón (Arturo Puig), un muchacho inseguro que trabaja como artista plástico. A estos personajes se les suma Nepo (Fidel Pintos), un hombre grande que alguna vez fue músico y ahora vive bajo la protección de la fotógrafa estableciendo un puente generacional con los jóvenes. Además de Carlos, a la mansión llega Alma (María de los Ángeles Medrano), una joven acosada por las viejas costumbres de su tía (Irma Córdoba) y relacionada con un novio que la está llevando por el “mal camino” de los excesos y la droga.

²³¹ En el capítulo 2 advertimos que según Varela entre los años 1972 y 1974 se produjo una mayor exposición mediática de los militantes de la izquierda peronista, lo que podría vincularse con las características descriptas del personaje de Ortega. Mirta Varela, Ob Cit.

Carlos llega a la mansión colándose por la claraboya de la habitación de Flavia y Nepo. Al hacerse amigo del veterano músico, el muchacho toma su guitarra y presenta sus características desinteresadas y su moral con el tema *Yo vivo a la buena de dios*. En esta escena se resalta la habilidad del joven con la guitarra junto con su sencillez y bondad. No hay bailes ni despliegues de ningún tipo: la cámara lo capta primero con un primer plano de sus manos afinando la guitarra criolla (uno de los instrumentos más populares y sociables); luego mediante un retroceso, la cámara pasa lentamente de un primer plano a un plano general del joven sentado en una silla, con una mesa, una botella, un vaso de vino, y Nepo disfrutando de su música. La canción presenta las cualidades morales del protagonista como el desapego a lo material, el valor del amor (que luego veremos es exclusivamente heterosexual y vinculado al matrimonio), y cierta reivindicación a forjarse su propio camino cuando canta “vivir como vivo es mi felicidad”. La escena contiene elementos relacionados con el costumbrismo cinematográfico: la mesa, los utensilios usados y la botella de vino parecen decorados que representa una sobremesa festiva popular que podría vincularse con los fogones gauchescos o las peñas folclóricas. Finalmente, Flavia llega y lo encuentra cantando y, si en un primer momento se enfada, no tarda mucho en verse seducida por las cualidades expuestas a través del canto del joven: un plano medio de la muchacha observando a Carlos, se alterna durante toda la escena musical. Es en su condición de testigo del cantante como espectáculo que Flavia termina sintiéndose atraída por el intruso.

La canción finaliza y la fotógrafa intenta echar a Carlos. Pero este termina ocultándose en una parte de la mansión luego de enterarse que su padre ha llegado a buscarlo. Preguntando por Carlos, sin especificar su relación filial, el doctor Conessa conoce a Flavia y le comenta con tono apesadumbrado que “ese muchacho está buscando su perdición y [tiene] que convencerlo que vuelva en sí, que reaccione”. Una vez que el doctor se marcha de la mansión la muchacha, preocupada e intrigada, busca a Carlos donde sabe que se esconde para preguntarle quién es. Al encontrarlo, Carlos la increpa por casi delatarlo con su padre: “Usted vaciló y casi me mete en líos”. La muchacha atina a decir: “Bueno, tiene que comprender que...” y es entonces que el joven parece esbozar una tibia

crítica social: “Que no quiere meterse en líos. Cómo no la voy a comprender si el 99,9% de la gente está enrolado en el gran partido del ‘no te metas’ (...) lo que pasa es que la gente no quiere meterse en líos pero yo sí, y hasta la línea de flotación”. Flavia le pregunta entonces cuánto hace que no come y él responde que desde que empezó la ocupación de la facultad. Esto lleva a la joven a indagar sobre su filiación política “¿Extremista de izquierda?” El joven niega con la cabeza, por lo que ella repregunta: “¿De derecha?” responde negativamente él. Y aclara: “estamos en el final de las etiquetas y rótulos, frente a una nueva era”. Así se explicita un discurso despolitizante que se esconde por encima del envoltorio del joven comprometido que encarna Ortega. Cuando la muchacha le pregunta por el hombre que lo está buscando, él responde: “Es un hombre que vive feliz en un mundo injusto y revuelto. Alguien que no pensaría jamás que yo tengo hambre, ni que usted está sola”. Analicemos un momento esta última frase, la soltería de Flavia no es entendida por el filme como una decisión independiente de la joven sino como parte de “las injusticias del mundo”, que el propio Carlos puede advertir exclamando: “no debería estar sola, merecería estar casada con un hombre que la adorase y tener chicos estupendos”. El personaje de Ortega es el exponente de un discurso de orden en materia de lo familiar, donde el amor y las relaciones sexo afectivas son producto del mérito “...merecería estar casada”. Finalmente, Flavia se entera que Carlos es médico. De esta manera el joven rebelde ocupa un lugar privilegiado en cuanto a estatus, sin haber transitado el ascenso social.

La complejidad que presenta el protagonista con su estilo izquierdista atenuado, los rasgos de raza y su posición social parecen volverlo un modelo masculino complejo. En la investigación de Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común*, se exploran otras formas de procesar la figura del militante político dentro de los medios de comunicación. Entre las diferentes fuentes que utiliza el autor resalta la telenovela emitida durante 1972 y 1973, *Rolando Rivas, Taxista*, en la cual se incluye un personaje, el hermano de Rolando Rivas, afiliado a una organización política armada,²³² que encontrará la muerte en un

²³² Usamos el concepto “Organización político armada” y no “organización Armada” como lo hace Carassai debido a que este último concepto parece presentar a organizaciones como Montoneros (a las cuales aludía la

“operativo”. El autor analiza cómo la serie presenta a dicho personaje de manera opuesta a Rolando, caracterizándolo como oscuro y hermético.²³³ La representación de la novela ilustra, según el autor, la no identificación de las clases medias con la izquierda de la época. Con el personaje de Ortega vemos otra estrategia para representar al joven militante: en lugar de presentarlo oscuro y misterioso, el militante es alguien que “le gusta meterse en líos”. Este discurso podría interpretarse como un guiño a la militancia de la época por parte del melodrama. No obstante, cualquiera de las dos hipótesis, parecen implicar una interpretación reflejista de las representaciones. En este sentido es importante sopesar cómo el hermano de Rolando, al igual que Carlos, circulaban en un contexto cinematográfico y de medios junto con Martín Fierro y Juan Moreira, estableciéndose una tensión de sentidos sobre lo masculino, la clase y la raza (y por qué no, lo político y su significado) que hace difícil la identificación de un “tema fuerza” como, por ejemplo, la adhesión o el rechazo de las ideas de izquierda por parte de las clases medias. Por otro lado, interpretar la figura de Carlos como izquierdista deja de lado la cuestión de la raza y su reinterpretación en el cuerpo de Ortega. Habíamos dicho que el artista habitualmente realizaba papeles relacionados a jóvenes humildes que ascienden socialmente, pero en este caso se realiza una operación más “radical”: el cuerpo del hombre del interior aparece siendo parte ya de las clases “respetadas” de la sociedad. No se trata de un extraño, a pesar de sus rasgos. Sus credenciales médicas y su filiación paterna lo hacen ya ser parte de la “aristocracia social”. Si el cuerpo racial en el cine político se debatía entre lo legal y lo ilegal, aquí está completamente integrado, el conflicto se da por el rechazo a una sucesión automática (que habitualmente se vinculaba a las familias tradicionales), y no a la legalidad o ilegalidad del joven.

Por otra parte, con respecto al carácter militante del personaje es interesante cómo marca una continuidad en la vinculación militante-masculinidad. De manera general

novela) como exclusivamente armadas sin conexiones o interés en establecer vínculos con las organizaciones de base, más que como ejemplos. Si tomamos en cuenta los aportes de Lucas Lanusse y su análisis de las Unidades Básicas Revolucionarias como método estratégico de extender puentes entre montoneros y las bases sociales el concepto de Organización Armada resulta inexacto. Lucas Lanusse Ob Cit. pp. 276-279

²³³ Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común: La naturalización de la violencia*. Buenos Aires, siglo XXI, 2013.

podemos decir que ya sea que se lo represente como cerrado y hermético u optimista y conciliador, el militante político siempre es varón y esta característica llega a vincular, paradójicamente, el cine de masas con el comprometido socialmente. Parece evidente que los medios no construyeron una imagen unidireccional o totalizante del militante político. Se podía optar (como sucede en todo acto de representación entendido como acción política) por absorber ciertas características de las representaciones presentes dentro del cine político (la raza, la afiliación a un ideal) y ocultar otras (la conflictividad social, la explicitación de la postura política partidaria, la lucha armada), mediante los significados que la propia figura de Ortega encarnaba. Pero más allá de esto, algo sí se mantuvo intacto detrás de la pluralidad de representaciones de dicho tópico: la estricta separación de lo masculino con lo femenino, la jerarquización de lo primero por sobre lo segundo y el cuerpo del varón como una sinécdoque de la militancia de la época.

Las aspiraciones de justicia románticas y su procedencia social enaltecen a Carlos volviéndolo un referente para los otros protagonistas del filme. Dicho rol parece evidenciarse por los discursos aleccionadores que el joven da en diversos tramos. Por ejemplo, en una escena cuando Carlos asiste a su amiga Alma y ésta le relata su conflictiva relación con su tía Margarita, él le aconseja: “Lo que tenés que hacer es separarte de tu tía, enfrentarla de una vez”. Luego la amonesta por el consumo de pastillas que practica su novio Marcelo (representante de un anti modelo juvenil): “pastillas para perder la conciencia, pastillas para estar animados en los bailes y chocar automóviles. Marcelo consume anfetaminas por toneladas”. El personaje principal expresa así un discurso sobre el joven sin “estribos” siempre en peligro por sus costumbres. La fuerza del discurso aleccionador de Carlos se da gracias al primer plano del ídolo pop haciendo la reflexión sobre el consumo de pastillas. Primer plano que, podría pensarse, funciona como una advertencia no solo hacia Alma sino, sobre todo, hacia los propios espectadores.²³⁴ Esto

²³⁴ Este discurso aleccionador parece portar cierta preocupación por prácticas juveniles que aparecen retratadas en un artículo de la sección “vida moderna” del semanario *Primera Plana* que trata sobre el consumo de Marihuana entre los jóvenes en Buenos Aires. El artículo presenta dicho consumo como una novedad generacional (moderna por supuesto) pero al mismo tiempo intenta reproducir la tensión y la ansiedad que crea dicha práctica dentro del marco del quiebre generacional. Usando el recurso del testimonio

puede pensarse como un indicio más del modelo étnico-clasista conciliador que propone el filme de Carreras: mientras en el cine político y social, la raza está habitualmente asociada a lo marginal y los excesos (piénsese en los indios bárbaros o el mulato vinculado a los duelos a cuchillo de *Martín Fierro*, en el trabajador militante que vocifera contra Barrera en *Los traidores* o en el propio Juan Moreira preso de su ira), el cuerpo racializado de Carlos se transforma en un guía moral para una juventud de clase media “perdida” .

En *Gitano*, el primer dato relevante es el mismo cuerpo del protagonista. El filme se inicia con una larga introducción donde se puede apreciar a Sandro montando a pelo a orillas del mar. El cantante aparece vestido solamente con un pantalón blanco recorriendo la playa sobre el corcel, mientras se escucha un tema que habla sobre la inmortalidad del amor. Esta introducción deja en claro que el cuerpo del ídolo será un elemento central dentro del filme, un objeto de deseo para espectadoras y espectadores. No se trata de una exposición patética como sucedía con el cuerpo de Monzón en *Soñar soñar* (Ver capítulo 5), sino más bien de un cuerpo que produce fascinación por su destreza y sus movimientos junto con la transmisión de sentimientos mediante las poses presentes en los números de baile y canto. Particularmente en la escena inicial, el cuerpo masculino se destaca mediante su procedencia, por controlar la naturaleza y por exponer una virilidad exótica. El caso de Sandro es un buen ejemplo para problematizar la idea de feminización del cuerpo varonil en el musical. No se trata de una exposición del cuerpo pasiva o inconsciente. Según Steven Cohan, en su análisis de los musicales de Fred Astaire, la feminización del cuerpo varonil dentro de los musicales se desprende de una alta autoconciencia y teatralidad en la performance que escapa de las nociones tradicionales del espectador y el espectáculo.²³⁵ De manera similar, en todas las escenas del filme en que el artista se desempeña cantando

de familiares de consumidores en el artículo puede leerse: “Las drogas son la causa de que haya tantos criminales, diría, una semana más tarde, la madre de uno de ellos, ante la mirada compasiva de su hijo. Habría que darles cadena perpetua, afirmó dos días después, un ejecutivo publicitario durante una conversación informal en el Plaza Hotel.” “¿Hacia la generación de la marihuana?” *Primera Plana* n°:254; p: 46-49, 7 al 13 de Noviembre; 1967. Un indicio de esta ansiedad puede verse también en el filme de 1968 *Humo de marihuana* de Lucas Demare. En dicho filme una mujer de clase alta cae bajo el influjo de la droga llevándola por un camino de perdición que incluye excesos sexuales.

²³⁵ Steven Cohan, “Feminizing the song-and-dance man. Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical.” en Steven Cohan y Ina Rae Hark Ob. Cit.

y bailando se presenta como un actuante consciente de sus pensamientos y sentimientos expresados por todo su cuerpo (pasos de baile, gestos, miradas, poses).

La historia nos presenta a Roberto (Sandro), un joven huérfano que sufre el estigma de ser descendiente de la “raza” calé. Su padre se casó con una mujer que no era de su pueblo. Para peor, en un accidente su progenitor es acusado de un crimen que no cometió y por ello muere encarcelado. Estas difíciles vivencias producen un carácter iracundo en el joven protagonista, quien porta un look viril y recio compuesto por un pantalón ajustado y una campera negra de cuero. Con este estilo, Roberto Vega, nombre del protagonista, se presenta en las primeras escenas del filme cazando una perdiz junto con su novia, Carmen (Soledad Silveyra). La relación entre ambos parece obstaculizada por la procedencia del protagonista. En una escena en donde la joven le anuncia que debe volver a la feria sola, él le pregunta: “¿Qué ¿te da vergüenza que nos vean juntos?”. La tía de la joven, al llegar al puesto en el que trabajan ambas, luego de que ésta le cuenta que ha salido al campo a tomar aire puro (refiriéndose a la excursión por el campo con Roberto), exclama con prejuicio: “¿Con el gitano?”. La joven molesta le responde: “Se llama Roberto y no es ningún gitano”. Entonces su pariente le responde “Su padre era gitano (...) ¿Qué puede ofrecerte ese hombre? Aquí apenas gana para comer”. En esta última crítica hacia el joven se desprende la típica sospecha sobre la capacidad de proveer económicamente del joven varón marginal que también veremos en *El extraño de pelo largo*. Así, al estigma racial se le suma cierta marginación económica que empalma con los tópicos del melodrama tradicional argentino, del amor obstaculizado por las asimetrías económicas. Sin embargo, Carmen no tiene un estatus económico superior a Roberto, y a medida que la narrativa avance será la diferencia racial la que se revele como el verdadero obstáculo en el amor entre los jóvenes. La connotación de raza aquí sí se asemeja a la del ascenso social. El gitano no pertenece a una clase social acomodada (como Carlos), se trata de un marginal siempre al borde de la ley. El ascenso social no será económico sino moral, ya que Roberto tendrá que transitar un camino difícil fuera de la ley para poder ser redimido por la fuerza del Estado Nación (de manera similar al Martín Fierro) que, al incluir su otredad racial dentro de los cánones de la ley, permitirá la realización plena de la pareja.

En el caso de *El extraño de pelo largo*, la película presenta dos protagonistas masculinos: Félix (Litto Nebbia), y Benigno, alias Benny (Miguel Bermúdez). El primero es el ejemplo acabado de los muchos jóvenes que emigraron a Buenos Aires en busca de una oportunidad artística. El carácter migrante se vincula con cierta vulnerabilidad masculina, como se puede intuir en la escena en donde el joven aparece sentado en la cama de la pensión en la que vive, componiendo un tema y canta “Hoy me toca volver, no tengo que comer...”, mientras la cámara lo capta en contrapicado haciéndolo aparecer desempoderado y vulnerable. La intención de vivir de la música hace que el joven Félix no sea visto como un hombre respetable para encarar y formalizar una pareja heterosexual de acuerdo a los valores tradicionales. De ahí que el joven sea abandonado por su novia – influenciada por sus padres, los cuales descreen que el protagonista pueda ofrecerle un “futuro sólido”–. Este choque generacional irrumpe en pantalla con una escena clave donde se ponen de manifiesto las diferencias entre las ideas de pareja de los padres de la muchacha y las del joven. Félix habla por teléfono con su novia y ella le comunica: “por más que yo te quiera no podemos seguir así. En el fondo mis padres tienen razón: hace un año que estamos de novios y ¿qué perspectiva tenemos?, ¿no te parece que perdemos el tiempo?”. Inmediatamente, el padre y la madre se posicionan detrás de ella. El joven le responde: “Para tus padres, dos personas que se quieren de verdad ¿pierden el tiempo? Y lo que significa cada uno en la vida del otro ¿no vale nada?”. La joven intenta contestar “Sí, Félix, todo eso es muy lindo...” pero es interrumpida por sus padres que vociferan: “¿Qué porvenir te espera con ese vago? ¿Acaso piensas casarte para irte a vivir a una pensión miserable? Se acabaron los tiempos de ‘contigo pan y cebolla’”. El protagonista es presentado como el extraño que está por fuera de las normas sociales tradicionales, coincidentemente con el título del filme (no puede darle perspectiva de casamiento a su novia, no tiene un trabajo seguro ni respetable y su afición por la música lo vuelve un “vago”). Si bien comparte el espacio de lo “extraño” y poco solvente con el gitano Roberto, su mala reputación provendrá de su decisión de querer ganarse la vida con la música y no con las tradicionales profesiones burguesas (lo que también había decidido Carlos, el doctor

protagonista de *Me gusta esa chica*). A esto se le suman ciertas interpretaciones de las relaciones de pareja que se alejan de las tradicionales.²³⁶ Los rasgos atemorizantes del joven no conllevan evidencias de una virilidad agresiva o desafiante sino más bien frágil y vulnerable como remarcando su corta edad.

Estas características vulnerables del personaje interpretado por Nebbia contrastan con las de Benigno, un joven periodista devenido en representante entusiasta de la nueva música beat que está convencido de que en la Argentina se puede hacer ese estilo musical como en el exterior. Si bien Benny es joven, cumple un rol paterno con los demás personajes. Su visión le da cierto rol de líder que se evidencia en un discurso que le da a su amiga Mónica (Mónica Lander). Cuando la muchacha, dueña de una pequeña disquería, le dice “Me revienta que todo lo bueno venga de afuera”, Benny le responde: “¿vos crees que aquí no hay gente para eso? ¿Muchachos con talento, con vocación y alma?”. La muchacha afirma desilusionada y escéptica: “Desencontrados”. Entonces, el joven empresario exclama adelantando su plan: “¡Ah! porque no creen en la disciplina, nada más. Si uno pudiera juntarlos”. Así, Benny parece retener en sí mismo los mejores rasgos de un hombre de la clase media: es emprendedor, aspira a ascender socialmente arriesgándose a un negocio al que pocos apostarían y además posee la herencia del “crisol de razas”, aquella ficción racista que se auto adjudicó la clase media argentina para entenderse a sí misma como la mejor exponente de toda la nación (Capítulo 5). Esta herencia es la que le permite enfrentar los problemas que presenta su plan: hacer que el grupo de jóvenes bohemios adquiera la disciplina necesaria para ser profesionales. En una escena le advierte a Félix que “mi padre era vasco, mi madre calabresa, heredé la tozudez de uno y la furia del otro y los voy a juntar, aunque tenga que amarrarlos con cadenas, conjunto por conjunto”.

²³⁶ Es interesante que el filme elija el tópico de la vida en pareja para representar dicho quiebre. Durante el periodo estudiado, algunas pesquisas han marcado la aparición de ciertos discursos que marcaban síntomas de malestar con los roles tradicionales vinculados a la vida en pareja de la clase media. Isabella Cosse analiza diversos discursos presentes en medios de comunicación escritos en donde se evidencian posiciones similares a las expresadas por el protagonista de la película a analizar. Para la historiadora: “si en los años sesenta el estilo informal de cortejo debía legitimarse, en los sesenta ya se presentaba normalizado, especialmente entre los bachilleres. Según un reportaje de la revista *Claudia* de 1972, las chicas explicaban que los varones y las mujeres ‘actuales’ tenían ‘menos trabas’ e ‘hipocresía’ y más franqueza.” Isabella Cosse Ob. Cit. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 p.60

Finalmente, cuando algunos miembros de la banda faltan al primer ensayo les advierte: “Ya sé, somos pacifistas. Pero si es necesario hacer la guerra para imponer la paz yo hago la guerra. Los voy hacer ensayar a patadas”. Con estas características el personaje no tarda en convertirse en el tutor y formador del grupo bohemio y también en el portavoz de los jóvenes ante los mayores, como se ve en reiteradas escenas en donde el joven discute con los dueños de las discográficas sobre la viabilidad de invertir en la música beat. El porte del personaje cuando está en los ensayos es formal, con suéter y camisa, y cambia cuando actúa como representante del grupo, momentos en los que viste de traje formal. El eje de la narrativa se transforma con Benny en un “rito de pasaje” masculino. Él es el que emprende el viaje de adultez y descubre sus cualidades de líder haciendo que sus representados también pasen de bohemios a profesionales, relacionando esta etapa con la vida adulta, el éxito comercial y el amor romántico.

En este sentido el periplo de los jóvenes es similar a los del Club del Clan o al de los expuestos en filmes clásicos de Palito Ortega, excepto por su componente racial. Dentro del grupo de músicos no hay nadie que posea marcaciones racializadas. El propio Félix, si bien es un inmigrante del interior, se caracteriza por tener tez blanca y pelo castaño. De manera general, podemos decir que tanto Benny como todo el grupo de músicos son “herederos del crisol de razas”. Así, el filme representa a un grupo de varones blancos, de una clase media ascendente, en donde si hay un extranjero, es proveniente de países centrales. Es el caso del bajista conocido como “el sueco”. Éste es poseedor de grandes talentos. Benny lo describe un “tipo” con enormes condiciones: “toca seis instrumentos, compone, canta”. Este papel del músico europeo talentoso difiere del de los hombres de otras procedencias no europeas, a los que solo se les reserva un papel exótico y anecdótico dentro de la narrativa. El filme posee escenas que se asemejan a los videoclips en donde una de las bandas protagonistas toca una canción o una versión de un tema de otro grupo. Es precisamente en una de estas escenas en donde irrumpe lo exótico. Cuando *Conexión número cinco* comienza a tocar los acordes de la canción *I get so excited* de la banda británica *The equals* (una de las primeras bandas multirraciales del Reino Unido), se da inicio a un espectáculo en el cual cuatro bailarines negros se van uniendo consecutivamente a una coreografía que involucra una

gran destreza física. Lo interesante es que los cuatro están vestidos de la misma manera (camisa rosa, pantalón y zapatos negros) y no pertenecen a la banda, están allí sólo para hacer un breve espectáculo para la platea. Se tratan de cuerpos varoniles fuera de la ficción del crisol de razas y por ello solo pueden ocupar el lugar habitualmente reservado a lo femenino: el de objeto exótico pasivo dentro de las escenas secundarias del filme sin presentarse como personajes.

En el filme, los números musicales, como es habitual en las películas musicales latinoamericanas, habitualmente rompen la diégesis de la narrativa. Sin embargo, en otras escenas son parte fundamental de la trama, construyendo una representación apaciguada y profesional del joven rockero. Cuando mediante diversos esfuerzos, Benigno logra organizar un recital en un teatro, los jóvenes aparecen tocando sus instrumentos arriba del escenario ante una platea correctamente sentada. Esta escena es el reverso perfecto de aquella en la que aparecen los bailarines negros. En otra escena, Benny organiza un recital por el día de la primavera en las puertas de un canal de televisión (para llamar la atención). El recital al aire libre vuelve a poner a los músicos enfrente de sus instrumentos mientras que el baile está en manos de las chicas. La combinación de música con aire libre parece remitir a los elementos culturales de la subcultura vinculados con el hipismo, pero de manera controlada.

Serán los exponentes de varones incomprensidos (el aristócrata militante social, el gitano exótico y el rockero de clase media blanco) los que desatarán la narrativa de los tres melodramas. Como ya dijimos, la misma rondará el conflicto que se establece entre las características del personaje y las costumbres sociales establecidas. Esta confrontación se sostendrá narrativamente mediante el tópico del enfrentamiento padre e hijo para intentar darle mayor fuerza dramática a la trama, para luego resolverlo mediante estrategias narrativas tradicionales como son las relaciones amorosas heterosexuales.

Los conflictos, el padre y la sociedad

En *Me gusta esa chica*, el conflicto entre generaciones se traduce en un intento de intervenir de parte de los mayores en las decisiones de los jóvenes. Si el doctor Conessa busca transmitir su capital simbólico de prestigio profesional a su hijo de forma similar a una sucesión dinástica, la tía de Alma, Margarita, busca ordenar las relaciones sexo afectivas de la joven en los marcos de tradicionales de su clase. Por esto es que, jugando al golf con el padre de Carlos, Margarita le comenta su preocupación con respecto a la relación entre la joven y su novio: “sus relaciones con Marcelo [el joven que la lleva por mal camino] terminan en casamiento o va a parar al reformatorio”. A pesar de que la joven encuentra un refugio en la mansión y entabla una relación con Ramón, su tía irrumpe luego de una cena grupal y se la lleva para casarla con Marcelo.

En el caso particular de Carlos y su padre, como ya dijimos, su conflicto se configura alrededor de las pretensiones de un padre sobreprotector y un hijo que quiere realizar su propio camino. Carlos participó de una manifestación de la facultad en contra de los exámenes de ingreso además de protagonizar el acto para pedir la remoción del ministro de salud (un importante aliado de su padre). El doctor Conessa busca que sea Carlos quien lo reemplace como cirujano, sin embargo a Carlos parece no importarle, reconoce que no tiene la capacidad de su padre y no acepta que lo respeten y que le den trabajo solo por ser el hijo del afamado cirujano. Las negativas del personaje de Ortega producen que el padre afirme: “Me alegra no entenderte, de mi lado está la moral, la ley y la sociedad, que es lo que importa”. A lo que el joven idealista le responde: “¿de qué moral, de que sociedad me estás hablando? Solo para los que están a tu lado. Pero, los que están marginados, ¿no son la sociedad?” Cuando el padre lo increpa exclamando que para las personas con las que se rodean esa postura es casi la de un comunista, Carlos afirma “Papá, pero si los comunistas en algunas cosas se parecen a vos. (...) los comunistas son así de serios, herméticos y obedientes todo lo que no salga del partido no tiene validez. (...) lo único que quiero es que comprendas, que todos ustedes comprendan, que hay gente que piensa que hay otras cosas fundamentales”. Aquí, Ortega es un príncipe redentor cuyo cuerpo viene a terminar con las viejas costumbres patricias (de herencia, de amor formal, de moral) a favor de una joven

clase media para la cual “hay otras cosas fundamentales”. Ante esta postura, el Doctor Conessa cobra conciencia de la imposibilidad de su plan y de alguna manera justifica sus acciones: “Nuestros propios hijos se nos han escapado de las manos. No están conformes, hemos intentado hacer lo mejor que hemos podido, todo por ellos, ya no tiene solución”, clausurando la charla entre ambos. En la frase “hemos intentado hacer lo mejor...” se sugiere una disculpa, una justificación razonable. Lejos de un tirano, el doctor Conessa es un hombre atrapado en las viejas costumbres, que quiere lo mejor para su hijo. No se trata de cambiar el mundo sino de inconformismo juvenil e incompreensión paternal. Inclusive el propio Carlos atenúa su participación en la toma de la universidad: “yo no participé. (...) en la manifestación y la protesta sí, pero soy incapaz de destruir un laboratorio...”

Para el protagonista de *Gitano*, la figura de su padre muerto en la cárcel es el estigma que le augura un destino de exclusión y soledad. Sin embargo, la procedencia gitana (desprovista de cualquier lectura social) parece combinar la melancolía por el dolor de la existencia con la alegría de sobreponerse a ella. Esto se expresa en diversas escenas vinculadas al baile y el canto donde el cuerpo varonil transmite su dolor y se sobrepone al mismo. La primera de estas escenas ocurre cuando a partir de los recuerdos de un viejo iluminador de escenarios, Roberto puede acercarse a su padre. En el momento en que Don Ramiro encuentra a Roberto fumando debajo de un escenario, le comenta: “Me pareció ver a tu padre, muchas veces trabajó en este mismo lugar era la viva imagen del optimismo (...) le gustaba cantar envuelto en una luz verde. Con esa luz sos idéntico a él”. En ese momento padre e hijo se encuentran momentáneamente en el cuerpo de Sandro que caracteriza al padre del protagonista cantando y bailando la canción *La vida sigue igual*. Aquí se rompe la diégesis en favor del recuerdo y del espectáculo de un cuerpo varonil vestido con chaqueta y pantalones flamencos, camisa roja, un aro y un frondoso bigote varonil que marca la diferencia entre padre e hijo. El gitano padre es capturado por la cámara que lo toma a través de primeros planos de sus manos haciendo palmas y de su rostro. En planos medios puede verse su cuerpo moviéndose al ritmo de la danza flamenca. Muchos estudios sobre los musicales han observado cómo los números de baile de dúo (pareja heterosexual) habitualmente representan las posiciones tradicionales de género. Sin embargo, los números

solitarios de varones bailarines plantean la cuestión del deseo. No es difícil imaginar que los planos del rostro de Sandro o de otras partes de su cuerpo comprometido en el baile hayan sido pensados para una espectadora femenina, pero los límites de esta suposición son difíciles de establecer como todas las cuestiones vinculadas con el visionado. Pero más allá de esto, la erotización del cuerpo de Sandro establece un exceso de los límites de la constitución de las representaciones populares conciliadoras. De alguna manera se especulaba con una mirada de deseo que podría sortear los obstáculos de la censura, al tiempo que presenta un cuerpo masculino objeto de deseo. El baile de Sandro parece evidenciar que su masculinidad, al igual que en otros casos como el del norteamericano Rudolph Valentino, se basaba en la belleza, marginación social y otredad racial.²³⁷ Pero a diferencia de Valentino, no hay una ambigüedad sexual sino una hipervirilidad controlada por el medio (recordemos que el artista había sido censurado en diversas ocasiones por sus bailes), que a la vez lo explotaba como objeto de deseo.

Es el recuerdo del destino de su padre lo que hace que Roberto se fugue cuando, a pesar de poseer una moral intachable, se vea involucrado en un hecho criminal. Su compañero de puesto dentro de la feria, Miguel (Ricardo Bauleo) decide robarle dinero a Don Pedro, el abusivo dueño del lugar. A pesar de que el protagonista se niega a ayudarlo en el hecho, al ver que su amigo se meterá en problemas intenta detenerlo solo para que, en un accidente, Don Pedro se tropiece y quede herido de muerte. Ambos jóvenes escapan, pero antes de morir el dueño de la feria pronuncia sus nombres. Desesperado intenta huir con Carmen, pero la joven al enterarse de lo sucedido y al ver que Roberto portaba el arma que le había quitado a Miguel, no le cree e incluso le teme. El joven que ha quedado solo recibe la ayuda de Don Ramiro que le da la dirección del circo de un amigo y le hace saber la verdadera historia de su padre: “Hace 20 años también culparon a tu padre de un crimen que no cometió. Nadie salió en su defensa. Todos fuimos un poco culpables”. Así el conflicto parece estructurarse a través de un círculo vicioso en el cual el hijo ocupa el lugar

²³⁷ Ver Gaylin Studlar “Valentino optic intoxication and dance madness” en Steven Cohan, y Ina Rae Hark, Ob. Cit.

del padre en una desgracia marcada por el prejuicio de raza, es decir, el gitano como ser cercano a la delincuencia y por ende principal sospechoso de cualquier crimen. El peso de ese estigma y prejuicio está presente inclusive en personajes bienintencionados como se puede observar en la escena donde el joven le comunica a Don Ramiro que irá a probar suerte con su tío gitano y el viejo hombre exclama: “¿Con los gitanos?”. A lo que Roberto responde molesto: “¿También usted tiene algo contra los gitanos?”. El anciano responde negando enfáticamente.

Finalmente, Roberto llega a la comunidad gitana de su tío Gabriel. La película representa a la misma con un tono alegre festivo mediante un banquete al aire libre cantando y bailando. Su tío Gabriel lo reconoce y lo recibe afectuosamente, presentándole a las muchachas de la comunidad quienes lo invitan a bailar. Así, el cuerpo de Sandro se pierde en los coloridos círculos danzantes tomados en planos contrapicados cuyo centro son los cuerpos del joven y una muchacha de vestido rojo. La muchacha inmediatamente siente atracción por él y lo incentiva a cantar. Así, Sandro realiza una nueva performance de canto y baile mediante el tema *Sin Sentido*. El cuerpo del joven canta contorsionándose, acompañado de las mujeres que se incorporan y lo rodean. Él es el centro de un círculo de mujeres. Al mismo tiempo que produce fascinación en las mujeres de la comunidad, esa fascinación es resultado del dolor producido por su frustrado amor para con Carmen, la novia que se vio forzado a abandonar. La fuerza de sus sentimientos para la joven ausente se expresa en los gestos desencajados que Sandro ensaya mientras recita los versos de la canción. La fuerza de la pasión por Carmen también se representa cuando, en medio del círculo, la cámara ocupa el punto de vista del gitano observando a las mujeres que lo rodean. De pronto, la imagen de la joven vestida de rojo es reemplazada abruptamente por la de Carmen interrumpiendo incluso la música. El silencio representa la sensación de vacío que el amor obstaculizado hacia Carmen produce en el protagonista. Finalmente, Roberto es agredido por otro miembro de la comunidad por su procedencia mestiza, lo que lo lleva a abandonar a su tío y dirigirse al circo del amigo de Don Ramiro. La figura del padre del protagonista, con las decisiones que ha tomado, también determina que su hijo sea expulsado incluso de una comunidad que consideraba propia. Podríamos pensar que

Roberto, de forma similar a Fierro y Moreira, es obligado a huir de su “hogar” hacia una comunidad más allá de la “frontera” (gitanos) y al igual que los gauchos, el protagonista no puede quedarse allí y debe volver a la “civilización”. Pero la condición de gitano del protagonista desestabiliza cualquier idea de frontera, el nómada no tiene un hogar o terrunio como el gaucho. El caso del personaje de Sandro parece portar la complejidad de un rito de pasaje en desarrollo donde él ya no es el que era pero no ha descubierto su verdadero yo²³⁸. Esto será posible solamente cuando intervenga un tercero como el Estado, como veremos más adelante.

En el circo de la ciudad, Roberto se desempeña de asistente hasta que uno de los payasos lo descubre entonando una canción *Bravo por ti*. Finalmente termina realizando una performance, vestido de un triste payaso que canta su dolor. Roberto no solo deambula por fronteras de comunidades sino entre la frontera de la alegría y la melancolía de forma similar a los gauchos y sus payadas. Si nos detenemos en el análisis de esta performance es importante resaltar que, disfrazado de payaso, el cuerpo de Sandro se presenta con la vulnerabilidad de quien todavía transita por el momento de des empoderamiento del rito de pasaje. El cantante expresa fragilidad cuando se sobresalta ante los “bravos” que recibe de la tribuna, mientras él mira temeroso para todos lados. Su maquillaje y disfraz no parece remitir a un bufón sino al payaso melancólico del poema de Juan de dios Peza Garrick. Se trata de una performance donde el “no ser” todavía está claramente marcado.

En *El extraño de pelo largo* el conflicto se estructura tanto entre hijos y padres como entre otros grupos de hombres que agreden a los representantes de la subcultura juvenil. Con respecto a lo primero, Sofanor –uno de los jóvenes de la banda– lucha constantemente contra los límites de un padre que desea que se reciba de abogado. El hombre preocupado por la dedicación de su hijo por la música le advierte: “A ver si te dejás de pavadas y te ponés a estudiar o te crees que tocando el pianito vas a aprobar el examen de derecho civil”. El padre de este joven encaja perfectamente en la representación de la clase media conservadora de la misma forma que lo hace el doctor Conessa en *Me gusta*

²³⁸ Sobre esta interpretación de los ritos de pasaje ver Víctor Turner *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI. 1999.

esa chica. La puja entre padre e hijo llega a su clímax cuando Sofanor le pide dinero al padre para solventar el recital que ha gestionado Benny para hacer visible a la banda. Para lograr su cometido el joven le miente a su padre afirmando que la banda solo hace música clásica. El padre accede, pero a condición de que la banda ensaye en su casa. Los jóvenes logran engañar al padre, al precio de tener que ensayar música clásica hasta que el hombre se duerme plácidamente. Finalmente, sobre el escenario la banda desarrolla una fusión entre la música clásica y el rock que despierta la ira del padre de Sofanor. Con el tiempo, esta disputa se diluye y finalmente el joven abandona la banda para terminar su carrera de abogacía.

Con respecto al enfrentamiento con otro grupo de hombres, en la escena en donde la banda toca en el recital del teatro, se ve cómo de repente un grupo de hombres irrumpe en el teatro e intenta obligar a los músicos a dejar de tocar. Es interesante el detalle de que los agresores irrumpen formalmente vestidos (exclamando que son de la inspección). Ante la negativa de los jóvenes, uno de los hombres golpea a Félix en la cara exclamando “Mirá vos melenudo, a nosotros no nos vengas con las palomitas de la paz”. El joven lo desafía “explíqueme al público porque interrumpe este acto”. Entonces, el agresor sentencia “porque somos machos y les tenemos bronca, ¿qué hay?”. Esto desata una batalla campal entre ellos, la banda y el público. Dentro de la comisaría, Félix mostrando su símbolo de la paz le dice al comisario: “Este es nuestro símbolo señor comisario, somos pacifistas”. Y el Sueco agrega “nosotros no creemos en la violencia”. Inmediatamente se hace saber que los agresores no eran miembros de las fuerzas estatales. Benny comenta: “cuando ese tipo le pegó a Félix comprendí que hacerse pasar por oficiales era una burda maniobra”. Así se aleja a las fuerzas del Estado de cualquier sospecha sobre el ejercicio de la violencia, atenuando el conflicto en torno a la subcultura del rock y la policía, muy común en la época.²³⁹ No obstante, es el look de los jóvenes lo que levanta sospechas. Esto se evidencia

²³⁹ Sobre las persecuciones y campañas contra la subcultura del rock por parte del Estado ver Manzano Valéria, “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early-1960s Buenos Aires”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, N° 4, October 433-46, 2005. Una representación menos ingenua y más cruda sobre la relación entre la subcultura del rock y la política de la época la podemos encontrar en el filme de 1973 *Rock hasta que se ponga el sol* de Aníbal Uset. Se trató de un documental que

en el momento que el comisario les toma declaración. Este exclama: “es que ustedes también se las buscan ¿eh? ¿Por qué andan con esas melenas?”. Entonces el Sueco responde “¿dónde está escrito que esté mal llevar pelo largo? Jesucristo, que también era pacifista ¿no lo llevaba?”. Es interesante la apelación a la figura de Jesús y la vinculación entre look y cierta actitud contestataria (la barba y la rebeldía), dentro de la subcultura juvenil dicha vinculación fue un tópico muy común que se aunaba con las nociones de pacifismo cercanas a las del movimiento hippie norteamericano. Esta característica alejaba esa representación de Cristo de la circulante por la subcultura política con su sentido de martirio y sacrificio juvenil.²⁴⁰

Una vez presentados y desarrollados los conflictos, es notable como las resoluciones que se buscan para los mismos, son similares en los tres filmes. Tanto el grupo de jóvenes rockeros, como el forastero incomprendido o el militante social encontrarán la redención a través del amor heterosexual o de los aparatos del Estado. En el siguiente apartado

buscaba retratar el recital B.A. Rock de 1972 y que se constituía de imágenes de las bandas tocando en el festival y de cierto sketch o escenas ficcionales de bandas que no aparecen en el festival. Es necesario detenerse y extender esta nota para analizar una de estas últimas protagonizadas por la banda *Pescado Rabioso*. En la misma se puede ver un plano general de una calle de un barrio porteño, no hay tráfico, parece un soleado domingo. Debajo de las sombras de los árboles de las veredas avanzan los cuatro miembros de la banda hablando entre ellos. Paralelamente un auto negro (Ford Farline, modelo que denotaba lujo por esa época) avanza por una calle cercana y otro (Fiat 1500) hace lo suyo, coincidiendo en la calle por el que iban los músicos. Dentro del auto negro lujoso sale un señor elegante que camina hacia su mansión, del auto azul surge un joven con una escopeta Ithaca. Éste apunta al señor, pero entre ellos se interponen accidentalmente los músicos de la banda. Todo termina con David Lebón (miembro del grupo) recibiendo un tiro accidentalmente. En ese momento el músico, se toma la herida sin muestras de dolor y exclama mirando al guerrillero: “¿Qué hacés loco?, ¿te das cuenta?, miren lo que me hizo. Yo no me lo merezco”. Acercándose al tirador (tranquilamente como si no hubiera recibido disparo alguno), Lebón le dice: si fuera otro tipo te metía en cana. Y retoma su camino con sus compañeros, para desembocar en el número realizado en el teatro Olimpia. La banda inicia su show con Spinetta saliendo al escenario con una baliza de la policía federal, y Lebón afirmando “cagamos, cayó la cana”. El show comienza cuando el músico se saca la baliza de su torso desnudo.

²⁴⁰ La relación entre la subcultura política y la figura de Jesús y los valores cristianos pueden verse en el análisis clásico de John Berger de la foto del cadáver del Che Guevara comparándolo con el cuadro Andrea Mantegna “Cristo Muerto”. Esta operación de asimilación de las figuras de Jesús con Guevara y por ende la apropiación del primero por parte de la izquierda de la época es evidente en el final del último capítulo de la película *La hora de los Hornos* del cine liberación. Por su parte, el mundo del rock argentino tendrá referencias a símbolos cristianos en diversos momentos. El caso más destacado es la salida del disco *La biblia* del grupo Vox Dei.

observaremos cómo se desenvuelven dichas estrategias y el lugar específico que la mujer ocupa dentro de las mismas.

La hora de las reconciliaciones: mujeres, amor y Estado

Hasta aquí hemos visto como los melodramas analizados incluyeron los rasgos y las características masculinas emergentes de la época. En este sentido, los filmes recorridos en estas páginas poseen la misma capacidad que las telenovelas de transformar, mediante la lógica del mercado, las dinámicas estéticas y sociales propias de la narrativa popular, en estrategias industriales de producción y consumo.²⁴¹ Es en el juego entre el mercado, el star system local y la narrativa popular que podemos ubicar las reconciliaciones que plantean cada una de las películas que analizamos. La fantasía de género canalizada por el mercado, circula en una variedad de tensiones que desembocan en un encuentro amoroso y concreción de cierta justicia. Como afirma George Sebblen: “El melodrama puede ser interpretado como drama de iniciación femenina en la sociedad (pequeño) burguesa. La protagonista se resiste al seductor de clase social más alta, y de esta manera se reconoce mujer, se desprende del padre (...) y finalmente se hace feliz con el hombre de su elección y de su clase. El maravilloso cumplimiento del deseo establece una identidad entre la emoción y la moral en vista de la carencia de esta en la sociedad real”²⁴² En este sentido es sugerente pensar que, para el varón protagonista de nuestros melodramas, la identidad entre emoción y moral coincidirá con el alcance de la plenitud de su virilidad.

En *Me gusta esa chica*, la llegada tanto de Alma como la de Carlos a la residencia juvenil, es la excusa para introducir la subtrama romántica que finalmente cerrará todo el relato: por un lado Alma y Ramón por el otro, y fundamentalmente, Flavia y Carlos. Particularmente esta última pareja significaba todo un símbolo para los seguidores de

²⁴¹ Jesús Martín-Barbero *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá Tercer mundo, 1992, p:4

²⁴² Georg Sebblen *El cine de las emociones. Historia y mitología del melodrama fílmico*. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt verlag, 1980. Citado en Hermann Herlinghaus *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Cuarto propio, 2002, p. 28

Ortega, ya que Salazar y él se habían casado hacia finales de la década del 60 protagonizando uno de los acontecimientos más importantes transmitidos por la televisión argentina. El casamiento de ambos jóvenes fue emitido por *Sábados Circulares* de Pipo Mancera, uno de los programas más vistos de la época y no es muy extraño pensar que la pareja funcionaba como un modelo prototípico de unión heterosexual para las jóvenes generaciones.²⁴³ Dentro de la narrativa la pareja se presenta desapasionadamente: en la escena en que los dos jóvenes salen a pasear por el puerto de Buenos Aires ambos corretean y juegan para luego contemplarse mutuamente. Se establece un romance latente dentro de una amistad que se explicita cuando el joven rebelde le promete: “No mezclaré el amor y el deseo con nuestra amistad”. Así, la dupla Salazar - Ortega produce una representación de amor platónico e intelectual apartado de las pasiones del cuerpo (entendidas como bajas o animales) alejado de aquellas más apasionadas como las de *Nazareno Cruz y el Lobo* o *La tregua*. Un detalle importante sobre la representación de la pareja dentro de la narrativa es que presenta características idénticas a la de las mayorías de los melodramas argentinos: Flavia es pobre y Carlos es rico. Las características “sobresalientes” del joven junto con su posición social hacen que Flavia crea que no son compatibles uno con el otro como pareja. En una escena la joven le dice a Nepo con tono resignado: “¿Un médico para mí? ¿Hijo de un cirujano de fama mundial? No, no lo pensé nunca”.

Sin embargo, el personaje de Ortega se aleja del tópico del hombre rico que produce desconfianza, su bondad ocupa siempre un lugar ejemplar. Estas características del personaje, como referente del optimismo, se resaltan en dos cortos musicales diferentes: cuando junto a Nepo animan la noche en un restaurante, y cuando cenan grupalmente dentro de la mansión. Lo interesante de dichas escenas es que las canciones contienen mensajes aleccionadores que resaltan valores como la amistad y el amor por sobre el dinero. Estos mensajes son expresados por Ortega, el cual en cada una de las escenas aparece de pie transitando entre comensales sentados. En el restaurante el joven se presenta

²⁴³ Se trató de todo un acontecimiento mediático que incluyó una transmisión de la CBS cadena internacional que transmitió toda la ceremonia. Es de resaltar cómo en la transmisión de la ceremonia, Mancera exclama sentencias como “el momento más trascendental de la vida de una mujer.”.

de camisa rosa y pantalón blanco deambulando por las mesas, tocando afectuosamente a los comensales y cantando el tema *Amo a la vida* en donde exclama “Aprendí que al mundo lo mueve el dinero, que llega primero el que corre más, pero muchas veces por vivir corriendo se te escapa el tiempo sin poder amar”, entre un público de clase media que se limita a moverse al ritmo de la música desde sus asientos. En la mansión se repite la fórmula, pero en un ambiente que remite a la vida en comunidad. A pesar de las dificultades económicas y familiares que presentan las vidas de Flavia y Ramón, el ambiente dentro de la mansión es de cotidianeidad y compañerismo. Las escenas puertas adentro de la residencia se caracterizan por una especie de costumbrismo, en las que vemos a los personajes comiendo, hablando entre ellos de sus problemas, durmiendo y, gracias a la alegría de Carlos, bailando. En el amplio comedor, el cantautor entona las estrofas de *Te deseo muchas felicidades*, mientras toca y acaricia a sus compañeros y compañeras de residencia para más tarde terminar enlazados en un baile colectivo y recorrer las salas principales de la mansión. Esta es la única escena en donde lo musical implica una performance del cuerpo dentro del filme.

La pareja protagonista será la encargada de cerrar los conflictos abiertos por la “brecha generacional”. Carlos interrumpe el casamiento de Alma (disfrazándose y exclamando que el novio tiene una amante) intercambiando, con el padre, protección para la joven a cambio de su participación en una operación. Una vez realizada la misma y ante el entusiasmo del doctor Conessa, el joven vuelve a abogar por la meritocracia en contra de las intenciones del padre: “Papá no comprendés, no quiero ser primer ayudante por llevar tu nombre ni que otros dos mejores que yo retrocedan”. Los asistentes del doctor Conessa habían pasado a segundo plano en la operación y para el joven era totalmente injusto.

Este conflicto entre padre e hijo solo puede ser resuelto a través de Flavia. En un encuentro con el padre del protagonista, la joven decide llevarlo a un café para convencerlo de que perdone a su hijo. Lo interesante es que el nudo de la reconciliación es precisamente la posibilidad de una concreción en la relación de Flavia y Carlos a su vez incentivada por el propio padre del protagonista. La muchacha considera que ella no es compatible con Carlos debido a que no pertenece a su elevada condición social. El padre de Carlos le

advierde que éste no pertenece a ningún mundo y cuando la joven sostiene que el protagonista no querrá casarse con ella, el doctor le dice: “todos los hombres somos así, le tenemos un poco, bastante, alergia al matrimonio. Pero ustedes se encargan de hacernos ver diferentes las cosas”. La chica intenta refutarlo “Yo soy todo lo contrario a lo que usted podría esperar como nuera”. Pero el doctor la sorprende cuando exclama “No, se equivoca. Estaría muy contento. (...) me gustaría que me prometiera una cosa: que, si se casara con él, haría todo lo posible para que yo no perdiera contacto con mi hijo”. Así, el doctor invierte a Flavia de guardiana de las vinculaciones familiares, rol habitual de las mujeres en la familia heterosexual. Cuando ella acepta ese “inmaculado” rol, el doctor puede confesar: “Quiero a ese loco como nunca he querido a alguien (...) muy dentro del corazón me siento orgulloso de él”.

A pesar de que esta reconciliación corre peligro debido a que Carlos decide irse a ejercer de médico a un pueblito de provincia, las últimas palabras afectuosas para con su padre, la promesa que le hace a Flavia de volver por ella, el beso en la boca y la confesión de que está enamorado de ella, cierran el filme con un certero final feliz. El espectador/a sabe que tarde o temprano él y ella se encontrarán y mediante el amor quedarán resueltos los conflictos: el generacional (entre Carlos y su padre) y los de clase (los de Flavia y Carlos). El militante de la felicidad y el optimismo es bendecido por el orden.

En el caso de *Gitano*, el amor de Roberto por Carmen es una constante durante todo el filme. El lazo entre los jóvenes representa al amor puro melodramático que parece contener la violencia masculina. El personaje de Silveira parece la contraparte y el límite de la actitud iracunda de Roberto. En una de las primeras escenas en la que cazan aves, después de que el dueño del campo los acusa de ladrones y a él, en particular de “gitano ladrón”, el joven se le lanza encima, estrangulándolo. Sólo la intervención de Carmen puede evitar que el protagonista lo asesine. Luego del altercado es ella la que le dice: “Tenés que dominarte. Sos tan impulsivo”. La interacción de ambos miembros de la pareja parece representar una particular simbolización de la diferencia sexual, donde la mujer blanca es la encargada de mantener bajo control los excesos hiperviriles de un hombre de otra raza. Es por esta configuración y por su posición económica popular, que el romance

entre los dos y su imposibilidad se mantiene durante todo el filme. El rol conciliador de Carmen puede asociarse con una noción de norma social o ley: en el momento en que Roberto es perseguido, se interrumpe su relación con la joven y solo es restablecida cuando su situación de prófugo se resuelve. Así, amor heterosexual, raza y justicia se relacionan dentro del melodrama estableciendo un adentro y un afuera. Esto puede verse cuando Roberto se entera de que la feria se ha instalado cerca del circo y decide ir a ver a Carmen. Al encontrarla no puede concretar nada con ella debido a que no quiere someterla a su vida de vagabundo que produce su situación de prófugo sospechoso. La mujer legal inocente no puede acompañarlo en su exilio.

Todo lo contrario ocurre con Alejandra, la hija del dueño del circo (Silvia Rada). Son los atributos del protagonista amalgamados en su carácter viril, vulnerable y recio a la vez (similar a Fierro y Moreira pero con un estilo James Dean) lo que llama la atención romántica de la joven abogada. Es ella la que lo invita a acompañarla a un paseo para averiguar quién es realmente y por qué lo buscan. En una de las funciones, su voz es reconocida por Miguel, el compañero de feria que lo había involucrado en el crimen de Don Pedro, quien lo visita en su camarín para volver a proponerle que lo ayude en un crimen. Por supuesto que el protagonista se niega, desembocando todo en una pelea interrumpida solo por Alejandra que, ante el nerviosismo del joven gitano, lo convence de que la acompañe a un viaje a Necochea. Ante ella, Roberto expone su verdad y su karma vinculado a la historia de su padre. Cuando la joven le dice que tiene un buen amigo criminalista y que debería entregarse a la justicia el joven exclama: “Las apariencias me condenan (...) Mi padre murió en la cárcel por un crimen que no había cometido”. A pesar de su esfuerzo por ocultarse, Roberto no puede escapar de su destino. A diferencia de Carmen, Alejandra es una joven profesional y a pesar de la atracción que él ejerce en ella, Roberto no establece un romance claro con la misma. Al intentar besar al protagonista, el joven le dice: “Jamás encajaré en tu mundo, Alejandra (...) Estudiaste en la universidad, tenés un título, yo...” Así se establece una distancia entre ambos jóvenes que el melodrama no logra cerrar. No porque el amor no pueda hacerlo, sino porque el “verdadero amor” del

gitano es Carmen. Alejandra solo ocupa el lugar de la tentación (similar a la cautiva en *Martín Fierro*) y finalmente esta será superada.

El desenlace de la trama se sucede cuando Miguel cae detenido luego de un frustrado robo al banco y declara a la policía donde encontrar al protagonista. Ya dentro del juzgado y resignado, Roberto dice su verdad. Inesperadamente, Miguel confiesa, adjudicándose toda la culpa del hecho sucedido en la feria, salvando a su amigo en lo que parece un acto de redención. Ante esta declaración, el juez declara inocente a Roberto amonestándolo paternalmente: “Roberto Vega, usted es culpable. Pero culpable de no creer en la justicia. Ese fue su gravísimo error”. De esta manera, la institución judicial cumple una función paternal (evidente en el tono en que el juez se dirige al protagonista) reconciliadora para integrar al joven rebelde a la sociedad. Al final, cuando está a punto de subir al auto de Alejandra (la mujer que simboliza su fuga y su marginalidad ante la ley), el joven ve a Carmen que se ha enterado por los diarios de su detención y ha ido a verlo. Roberto abandona a Alejandra para fundirse en un abrazo con su único amor (justo). La pareja se abraza en las escalinatas del juzgado poniendo fin a la narrativa. Finalmente el rito termina, Roberto descubre su verdadero yo reconciliándose con la sociedad mediante las autoridades del Estado (que simbolizan cierta reconciliación con su padre y su pasado) que, a su vez, posibilitan la concreción del amor y la justicia.

En *El extraño de pelo largo* el romance no ocupa el foco principal de la escena. Dentro del grupo de amigos, las mujeres parecen poseer un papel ambiguo, por momentos pasivo por momentos más emprendedor y moderno. En una escena musical el cuerpo femenino se presenta como centro de atención activo. Alicia, una de las muchachas del grupo, perteneciente a una clase acomodada, consigue que la banda toque en la fiesta de aniversario de casamiento de sus padres. Así, los jóvenes irrumpen en una fiesta de etiqueta donde son habituales los caros vestidos y los fracs. Este estilo sobrio y elegante choca con el de los jóvenes que irrumpen con vestidos coloridos, pantalones campana y camisas floreadas ante la mirada impávida de los concurrentes que expresan su desagrado ante tal irrupción, de hecho una de las invitadas exclama: “Parece la invasión de los salvajes”. Cuando la banda comienza a tocar el tema *Otra vez en la vía*, todos los presentes y el

personal de servicio son persuadidos para unirse a la fiesta. Al sonar los primeros acordes del tema muchos de los jóvenes invitados sacan a bailar a los invitados mayores²⁴⁴. Alicia rápidamente toma el rol protagónico del número musical. Su rostro canta mirando a la cámara y a los invitados, mientras juguetea con el rostro de su padre y toma las manos de su madre afectivamente, para terminar sentada exponiendo sus piernas en una mesa. La joven derriba las vallas de la brecha generacional seduciendo a todos los invitados, incluidos sus padres, y logrando que la acompañen en los coros. La joven ocupa un rol que en otras escenas es llevado a cabo por varones: es la cantante y animadora del show de una de las bandas. De esta manera se aleja, por un momento, del rol de acompañante para ocupar el centro de la escena. Se denota así un transitorio papel activo en el filme. Este reacomodamiento de roles se acompaña por una pequeña mutación en la letra de la canción: En donde la letra original decía “tengo un billete de mil y chica para salir” en la película se cambia el “chica” por el “chico”, y a continuación prosigue “lleve a mi chico a bailar.” Así, dentro de la conciliación entre generaciones evidente de la escena, también se percibe cierta saturación del rol tradicional femenino.

Sin embargo, las mujeres en el filme parecen estar en un segundo plano. Muy pocas aparecen desempeñando una actuación propia (como la de Alicia), relegándolas a meros objetos de atracción romántica de los protagonistas o ayudantes. Este rol es afianzado aún más a través del amor romántico evidente en escenas que sirven para promocionar canciones como *Mujer de los mil días*. El tema se presenta en forma de videoclip, en donde los acordes son acompañados por primeros planos de jóvenes muchachas iluminadas por luces de colores o juegos de enfoques y cambios en el tipo de iluminación. Esto nos da un panorama un tanto ambiguo con respecto a la representación femenina: si bien las mujeres no ocupan el centro de la escena, muchas de ellas se presentan emprendedoras (como Mónica), audaces (como Alicia), o incluso al frente de un espectáculo como Nacha

²⁴⁴ Esta misma fórmula es la que se evidencia en el clásico filme *El club del clan* de 1966 de Enrique Carreras. En esta película los integrantes de la banda juvenil llegaban a una casa de familia de clase alta dándole felicidad y diversión a sus rutinarias vidas.

Guevara que canta un tango en la *Botica del ángel* de Bergara Leumann²⁴⁵, cuando algunos miembros de la banda son invitados a tocar allí. Pero la narrativa melodramática presente en el filme, constantemente encapsula a estos personajes, limitando su capacidad de acción haciéndolas pasar a segundo plano con respecto a los personajes masculinos. El desenlace amoroso irrumpirá (de forma desprolija, formalmente hablando) dentro de la narrativa hacia el final de la historia.

El éxito llega y con él los problemas. Algunos no soportan la presión, otros vislumbran planes propios. Esto lleva a que las bandas se disuelvan o se vayan de gira abandonando a Benny y a Félix. Es aquí donde irrumpe el amor romántico reconciliador: el joven empresario se sorprende ante la declaración de Mónica, quien le confiesa que lo quiere. Esto lo lleva a decidir casarse con su amiga e irse a vivir a otro país. Luego de la declaración de amor, el joven abraza a la muchacha preguntándose “¿En dónde acabará esto?” La respuesta viene de parte del lenguaje cinematográfico cuando yuxtapone el plano medio de los jóvenes abrazados con un primer plano de ambos ante un gigantesco altar de una iglesia transformándose en marido y mujer ante la presencia de Félix, Yolanda, la dueña de la pensión en que los jóvenes vivían, y su hija. Benny realiza la reconciliación del mismo modo que Sofanor que opta por terminar sus estudios o Alicia, quien sorprende a todos diciendo: “He descubierto que quiero casarme y tener hijos”. Sin embargo, en el caso de Benny, esta reconciliación no implica un arrepentimiento o abandono de su pasado, el mismo se asemeja a una confirmación de su identidad. Su partida es hacia Europa donde lo espera un futuro profesional junto con Mónica. Esta reafirmación o reconocimiento de la identidad del joven se subraya en la escena donde al llegar al aeropuerto, es sorprendido por los miembros de las diversas bandas que él produjo que lo despiden tocando una última canción. Por último y de forma repentina, Félix toma a la hija de Yolanda del brazo para volver juntos a casa, dejando imaginar al espectador/a que comenzará una historia de amor entre los dos. Pareciera que las representaciones masculinas del filme se desplazaran de una zona marginal y sospechosa hacia una más tradicional mediante la fórmula melodramática.

²⁴⁵ Se trató de un espacio importante del tango y la cultura pop de los 60 construido por el modisto, actor y dibujante Eduardo Bergara Leumann (1932-2005).

El amor aparece en el momento en que la banda de músicos conoce su descomposición, como si el amor formal y la vida vinculada al rock no pudieran darse simultáneamente o, como parecían dejar en claro los grupos como el *Club del Clan*, la cultura del rock fuera una enfermedad pasajera que se cura con el paso a la adultez²⁴⁶. Así termina la película en clave de reconciliación. Si bien la película parece una inmensa propaganda del submundo del rock beat mediante los cortos musicales, el sentido melodramático que subyace se dirige hacia las búsquedas de reconciliación entre esa cultura y la generación precedente. En este sentido pareciera que todo se resumiera a una cuestión de éxito o no éxito obviando los postulados vinculados a una vida nueva.

Recapitulando

De alguna manera los melodramas parecen guardar una vinculación con el romance, la tragedia y la comedia: el conflicto de sujetos que por una u otra razón colisionan contra las reglas del mundo. En las tres películas analizadas en el presente capítulo, las representaciones masculinas escapan a lo esperado por las normas tradicionales de la sociedad, pero este “desencuentro” son “tramitados” como el tránsito de una situación de injusticia e incompreensión a una resolución conciliadora donde justicia y amor se imponen. Se trata de historias que cuentan el afán de un héroe varón por concretar sus anhelos (Carlos, Félix y Benny) o escapar del peligro (Roberto). Este punto de partida los embarca en un viaje en donde todos descubren algo de sí mismos y evidencian su virilidad poniendo en marcha la narrativa. Benny y Félix conocen el éxito desafiando a las generaciones precedentes como también al estilo bohemio indisciplinado de los propios jóvenes; Roberto conoce su pasado y Carlos salda sus conflictos con su padre forjando su propio camino y conociendo a Flavia, su gran amor. Este viaje implica una relación desigual con los elementos narrativos del musical. Mientras que, en el caso de *Gitano*, los números musicales son esenciales para profundizar en la fuerza de las pasiones que atraviesan al

²⁴⁶ Sergio Pujol, Ob. Cit.

protagonista; en *Me gusta esa chica*, aparecen como una reafirmación del carácter optimista ejemplar del protagonista y en *El extraño de pelo largo*, se asemejan a escenas de difusión de los artistas pero también de una asimilación de la cultura rock transmitiendo la idea de conciertos controlados sin baile alguno (salvo los bailes de la clase alta).

Las mujeres en estas historias aparecen casi en segundo plano, como testigos del esfuerzo de los protagonistas (Mónica), admiradoras del genio creativo (la hija de Yolanda) o de la capacidad moral o viril del protagonista (Flavia y Alejandra). Otras se mantienen como símbolos de la ley, del amor puro e inocente obstaculizado por los conflictos que una vez sorteados, son resueltos y sellados con un indudable final feliz (Carmen la novia de Roberto). Esta configuración de la simbolización de la diferencia sexual parece mantener intacta la dicotomía de lo masculino como activo y lo femenino como pasivo. Pero, como vimos, no significó la negación de los conflictos sino un ensayo de como congeniar la narrativa popular, los elementos de la subcultura juvenil, la política y las necesidades de mercado sostenido por un star system de artistas. La necesidad de promoción de artistas parece conllevar la formulación de representaciones masculinas sin fisuras, aptas para la admiración y la catarsis colectiva (morales y sexuales). Definitivamente, Narciso puede sentirse a salvo ante esta imagen tan calma, pero la quietud de las aguas habilita que cualquier interrogante las enturbie.

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos explorado la forma en que el cine argentino produjo representaciones masculinas durante el período de 1966 hasta 1976. El periodo se ha evidenciado como algo más complejo que un salto modernizador, más bien se asemeja a un complejo vértice por el cual se intersectan elementos residuales, emergentes y hegemónicos. El cine, ha funcionado como una de las más importantes tecnologías políticas reproductoras de representaciones de género dentro de ese marco temporal. Su capacidad de convocar las fantasías y deseos vinculados al género del público espectador, lo transforma en una importante fuente para acercarnos a los sentidos de la masculinidad de la época. Más que discursos claramente evidentes nos encontramos ante sentidos que actúan dentro de discursos vinculados a tópicos como la clase, los sectores populares, la clase media, lo nacional, etc. El cine producía (como lo hace hoy, aunque haya perdido terreno ante los nuevos medios de comunicación y entretenimiento) una interpelación subjetiva al público estableciendo una mirada masculina vinculada con la identificación con la figura masculina y la acción, lo que dio por resultado la conformación de un súper Ego. Este complejo mecanismo involucró no solo el lenguaje específico del cine propuesto por los cineastas (toma, ángulo de cámara, planos) sino también por sus propuestas narrativas.

Las representaciones masculinas presentes en la época exploradas se circunscriben a un clima de disputas dentro del campo cinematográfico provocado por el eclipse de la producción del cine industrial y la puja de un cine de autor, político y experimental por el “cómo” y el “para qué” del cine. Los nuevos creadores pusieron sobre el tapete una discusión sobre la representación de lo “real” habitualmente relacionados con problemáticas sociales, apartándose de lo que, a los ojos de estos noveles cineastas, habían sido las visiones “edulcoradas” del melodrama. El rechazo de este tipo de narrativa llevó a una exploración de otras formas de hilvanar las historias. Estas formas parecían ofrecer una manera novedosa y directa de abordar problemáticas vinculadas con el individuo y el mundo, su identidad y la frustración dentro de la sociedad de masas. Esto no quiere decir que el melodrama no hubiera ofrecido dicha posibilidad, pero la búsqueda de los

realizadores autoproclamados como “nuevos”, implicó distanciarse relativamente de las formulas melodramáticas. La búsqueda de las nuevas formas de tramar fue combinada con una recepción de diversas fuentes para el acto creativo: los cineastas se sirvieron de la literatura, el teatro, discursos políticos y discursos vinculados a subculturas de consumo como las del rock. No se trató de un gesto novedoso, la cultura de masas argentina fue constituida por tradiciones populares y reglas del mercado desde principios del siglo XX con el advenimiento de los medios masivos de comunicación.

Desde una perspectiva de género, la búsqueda de la “realidad” o, parafraseando a Leopoldo Torre Nilsson, de “los grandes temas” conllevó a la adopción de las tramas clásicas Romance, Comedia y tragedia que si, a simple vista parecieron contener representaciones masculinas novedosas, las mismas portaron sentidos de ritos de pasaje que no pueden separarse de nociones falocentricas. El binomio “hombre-acción” se encontraba enmarcado en un discurso hegemónico de la diferencia sexual que se mantuvo intacto a pesar de la búsqueda de los realizadores de nuevas narrativas. Que los actores responsables de las creaciones cinematográficas no hayan pensado los sentidos masculinos presentes en sus trabajos, se debe al sentido común que conlleva dicha identidad en el marco del discurso social hegemónico de la diferencia social del cual ellos eran parte. Este marco produjo que las creaciones del nuevo cine argentino compartieran tópicos vinculados a la masculinidad, con el criticado melodrama. Este último no solo se basó en remakes de viejos éxitos sino que también se propuso una renovación mediante la inclusión de elementos vinculados a la juventud, su politización e inclusive su erotismo. Esto no significa que las representaciones masculinas hayan sido homogéneas, la vinculación “virilidad-acción” dentro de las representaciones masculinas integradas a cada trama, a pesar de ser compartida implicó matices y ambigüedades. A través del camino recorrido hemos podido analizar cómo, dentro de los filmes seleccionados, se ensayaron diversas formas de representar al hombre y su capacidad de acción ante el mundo, sus marcas de raza y clase junto con formas de configurar el rito de pasaje masculino.

Con respecto de la acción sobre el mundo, el hombre puede imponerse sobre él mediante el romance, ser vencido por el mismo en la tragedia, disfrazarse y refugiarse de su

“yugo” en la comedia o reconciliarse encontrando su identidad a través del amor o la justicia mediante el melodrama. Se trata del núcleo de la narrativa donde se evidencia el sinécdoque falocéntrico que posiciona al varón en el centro de todas las escenas de la historia, “su” historia.

En el romance, el gaucho y el trabajador entran en colisión con las leyes de un mundo que busca “domesticarlos”, deshaciendo un orden masculino anterior en el que se resaltaba su rol en la esfera privada (la familia) y la pública (el trabajo). Se trata de un golpe, una herida narcisista que pone a los protagonistas en un estado de vulnerabilidad relativa, de cuestionamiento de su virilidad. Ante esta “herida” fundacional de su identidad, solo queda el viaje y el empoderamiento. Martín Fierro es sometido momentáneamente a los trabajos forzados en el fuerte. Pero logra escapar inaugurando una aventura en donde la homosocialidad se reduce a la violencia y la amistad. En los duelos con el moreno y con el protegido del juez revalidará su masculinidad, y en el encuentro con un gaucho maldito como Cruz, encontrará la amistad con la cual vivirá el exilio. El viaje en Fierro es transformación, si huye como forajido retornará como hombre sabio, como gaucho prócer capaz de reencontrarse con su función paternal dándoles consejos a sus hijos. Moreira realiza un circuito similar aunque la amistad no lo lleva más allá de las fronteras sino a las entrañas de las disputas políticas de la Argentina del siglo XIX. Es con Javier Andrada que pacta la amnistía a cambio de volverse punteros del Partido Autonomista. Es su amigo quien lo cuestiona ante la posibilidad de realizar un asesinato por encargo, algo que va en contra del código de honor gauchesco. Es entre hombres que el código se afianza y se mantiene. No hay retorno para Moreira, a pesar de sus alianzas con el poder político, la violencia que gira a su alrededor parece un espiral descendiente que culmina con su propia muerte. Si bien este final se aleja del gaucho prócer representado por Fierro, Moreira, a partir de sus rasgos populares resaltados por Favio, logra encarnarse en un símbolo de la justa violencia popular.

Los trabajadores del cine político, por su parte, soportan el peso del régimen injusto del onganato, herida narcisista de un mundo peronista perdido para algunos, continuidad de una larga lucha para otros. Es en las fábricas, en los cafés y en las residencias donde los

trabajadores constituyen lazos sociales que permiten forjar la resistencia. En este sentido en *Los hijos de Fierro* se establece una fuerte metáfora del grupo clasista con el de una familia: el padre metafórico Perón-Fierro es seguido por los tres hermanos que a su vez son padres de familia o aspiran serlo dejando en último lugar a sus mujeres. Esta vinculación entre trabajo y familia no aparece tan claramente en *Los Traidores*, la clase trasciende a la familia y dichos lazos pueden traicionarse como sugiere el progresivo distanciamiento entre Barrera y su padre un antiguo sindicalista. Es en los sindicatos y en las calles donde se da la confrontación abierta con sus adversarios políticos, militares y sindicalistas. Los duelos son verbales en las asambleas y a medida que transcurre la narrativa, la disputa pasa a la lucha armada. Paralelamente lo femenino parece ocupar un papel secundario como esposas de gauchos y trabajadores. En los filmes gauchescos la mujer ocupa un espacio vinculado a la esfera privada que va desdibujándose a medida que la aventura del protagonista avanza. La esposa de Fierro desaparece a lo largo de la narrativa y la de Moreira persiste en sus rasgos de “santita” rodeada de velas. Pero la pampa esconde figuras femeninas más ambiguas también: la muerte se alza como ser mitológico ante Juan Moreira configurándose en un cuerpo femenino castrador que es capaz de usurparle el descendiente al gaucho, mediante la viruela. Las obreras poseen una impronta pasiva pero más ambigua. Si bien los filmes no ahondan sobre ellas demasiado siempre se las ve vinculadas a la lucha clasista en especial en el filme de Gleyzer en donde participan de asambleas peleando con la patronal. También en este filme se encuentran escenas que abrevan sobre las problemáticas específicas de la mujer obrera: los abusos en el ámbito laboral, y el aborto clandestino evidenciando cierto desafío al discurso de la simbolización de la diferencia sexual.

Dentro de las historias hilvanadas mediante la trama trágica, el empleado privado o estatal parece siempre insatisfecho con el mundo. Éste se le presenta estructurado por una importante jerarquía homosocial en donde predominan los hombres de poder, manteniendo a los protagonistas de las tragedias urbanas siempre al margen de la virilidad. Estos hombres grises de las urbes siempre desean más, sospechan que existe algo más allá a su posición mediocre con la cual no se identifican. Se produce una identidad escindida entre lo que se

aspira (Erdosain un gran inventor, Etchepare un estanciero) y la realidad (Erdosain un empleado privado de una azucarera y Etchepare de la municipalidad). La gloria y el éxito parecen elementos que los reconocen en su virilidad momentáneamente prometiendo una salvación a sus vidas rutinarias, repetitivas y serviles. A la par de este “eclipse” masculino se presentan representaciones femeninas desafiantes. Elsa abandona a Erdosain una vez que descubre que sus expectativas en el joven son inútiles optando por un varón de mayor prestigio y poder. Lejos de garantizar virilidad la joven mujer parece encarnar un monstruo castrador que evalúa constantemente al protagonista hasta abandonarlo. La joven Vizca que encontrará más adelante en la pensión en la que el protagonista se mudará en su momento de gloria, expresará cierta exacerbación sexual que lo intimidará incitándolo a matarla. Las amantes de Carlos Etchepare parecen atadas al destino y la decadencia de su amado. La Nené se casa con un hombre que le da una familia en la gran ciudad, pero condenándola a una vida miserable de ama de casa. La especuladora Mabel, a pesar de sus atrevimientos clandestinos en materia de sexualidad, acabará como una rutinaria maestra de inglés. Quizás el caso más provocador dentro del drama de *Boquitas Pintadas* sea la mucama La Rabadilla que al ser engañada por Pancho, el albañil devenido en policía, decide asesinarlo estableciendo cierta justicia popular. Pero no todos los hombres buscan ascender en una escala jerárquica de poder, están aquellos que resignados y con una vida hecha, son sorprendido por el amor. Es este “accidente” lo que desata el drama, Martín Santomé vislumbra una salida a su monótona vida de oficinista gracias a su amor por Laura Avellaneda una joven trabajadora que busca escapar de la rutina, Nazareno descubre su destino en los ojos de Griselda una angelical joven que parece representar la pureza del vínculo amoroso. Ambas mujeres cumplen un rol de objeto de deseo, de motivación para el accionar del protagonista igual que sucede con La Francisca y La Lucía en la tragedia de Aniceto. Pero estas últimas, se posicionan en tópicos populares vinculados al rol femenino como la santa y la puta, el orden y la tentación.

La comedia parece partir del mismo conflicto entre un mundo jerárquicamente brutal y hombres insatisfechos, pero sus protagonistas encuentran, recovecos donde resistir ante sus continuos fracasos. Uno de estos refugios es la amistad como parece sugerirse con

el vínculo entre el Flaco y Cadorna o la relación homoerótica entre Carlos y Mario e inclusive la complicidad, aunque momentánea, entre Vigneale y Peralta junto con la de Alberto y Dominique. Por otra parte, si bien los “no héroes cómicos” están también marginados de los espacios de poder, ellos pueden transitar dichos lugares mediante el disfraz. El Flaco puede disfrazarse de un ejecutivo del afano, Dominique puede transformarse en un varón, Alberto puede aparentar ser de una clase media alta y los artistas Mario y Carlos aparentar que son solo compañeros de trabajo. El disfraz, en su insuficiencia, en su ridiculez, cumple un rol crítico al relativizar las posiciones de poder. Aquí también las mujeres ocupan espacios diversos y por momentos dicotómicos. En el caso de *La Fiaca* tanto la esposa del oficinista como la madre se presentan como las guardianas del hogar. Son las principales críticas a la actitud del personaje de Brisky de no cumplir con su deber de proveedor. Dominique en *Mi novia el travesti* por su parte representa la noche, el espectáculo y la ambigüedad sexual, papel que contrasta con la hermana y la madre del protagonista y también con las compañeras de trabajo/amantes del mismo. Estas características configuran el rechazo hacia la joven por parte de familiares y amigos del protagonista. En *Los chantas*, las mujeres de “dudosa moral” son las amigas incondicionales y las “jóvenes de familias bien” son las traidoras que terminan lastimando al protagonista. Es sugerente como el filme de Suarez da vuelta el binomio Santa-Puta para presentar a la Beba una prostituta parte de la pandilla que termina siendo más honesta y leal que Patricia, la joven de clase media que utiliza al flaco como experimento sociológico.

Dentro de la trama melodramática los jóvenes se enfrentan a un mundo anticuado donde sus deseos y expresiones parecen no encajar. Algunos por sus ideas, otros por su pasado y algunos por las profesiones que quieren llevar adelante, se apartan del mundo de sus padres, adquieren sus propios valores y emprenden viajes de autodescubrimientos que permitirán una reconciliación y el paso a la vida adulta hacia el final del relato. Se trata de la fórmula melodramática que implica la búsqueda de justicia de identidad y amor. Esto parece evidente en la insistencia, dentro de los filmes, de reponer la figura paterna en el centro de los conflictos. Carlos no quiere ser el sucesor de su padre, Roberto es perseguido por los supuestos crímenes que su padre cometió y los jóvenes rockeros beats se enfrentan a

las expectativas paternas en las cuales no se incluye la carrera musical. El alejamiento produce que Carlos descubra su potencial de guía para con unos jóvenes desamparados, Roberto emprende un camino de búsqueda que implica diversas aventuras románticas, y Félix y Benny aprenderán a tomarse en serio su vocación musical. Este drama conlleva un rol importante para las mujeres debido a que son ellas las que conformaran el ideal de amor vinculado a la justicia. En su peregrinar Carlos encuentra a Flavia la joven fotógrafa de la cual se enamorará, se trata de la joven huérfana que mantiene unida a la comunidad de jóvenes y que intercederá en el conflicto entre padre e hijo. Roberto, por su parte, mantiene su amor por Carmen su novia de toda la vida, la única que puede matizar el carácter iracundo del joven, representante del amor verdadero que siempre se impondrá ante la presencia de otras mujeres. Las jóvenes que acompañan a los roqueros beats oscilan entre una pasividad clásica como la hija de la dueña de la pensión y performances independientes y activas como Mónica la dueña de la disquería inseparable amiga de Benny o Alicia la joven que consigue que puedan tocar en una exclusiva fiesta poniéndose al frente del show.

Dentro de este drama entre el hombre y el mundo, tanto la clase como la raza irrumpen como marcas que funcionan transversalmente a las tramas. Particularmente la clase irrumpe, a lo largo de todo este trabajo, estableciendo matices entre los cuerpos y las poses de hombres populares con las de los provenientes de una clase media urbana. Lo popular conjura cuerpos heroicos y fuera de la ley, siempre vinculados a cierto estado de naturaleza que incluso implica una vinculación directa con lo animal. Esto conlleva la persistencia de un cuerpo varonil de excesos emocionales: llanto, ira, deseo. Las pasiones gobiernan al mismo tiempo que la racionalidad militante. El héroe mítico popular se encuentra con el ingenuo artista, con el amante maldito, con el compadrito perdido por amor, con el chanta o con la transexual que usurpa la masculinidad para sobrevivir. Es una masculinidad llena de martirio pero también de colores, bailes, cantos y escenas costumbristas donde los lazos homosociales tejen redes de solidaridad, confirmación de códigos morales y vinculaciones homoeróticas investidas de relaciones de trabajo. Si existe la caída (por maldición trágica) ésta posee los rasgos de lo épico romántico. Nazareno es condenado por el mundo, pero

marcha hacia su maldición con alegría, el amor es un proyecto por el cual vale la pena morir.

La clase media, por su parte, parece marcada por la apatía. Los hombres parecen ser parte de un mundo agónico. En caso de haber logrado éxitos en el mundo laboral y en el afectivo (matrimonio e hijos), como en los casos de Santomé y el Doctor Conessa, sus hijos ven a estos personajes como promesas de una vida gris y rutinaria o como parte de un mundo anticuado en sus valores. Aquellos que todavía sin haber logrado el éxito lo ansían, ensayan constantes fugas al tedio, grandes planes, grandes vidas paralelas, solo posibles en fantasías o en proyectos condenados al fracaso. A pesar de destellos de esperanzas, la impotencia reina para aquellos que buscan salidas que no implican heroísmo y sacrificio popular. Predominan los gestos masoquistas que se alternan con sadismo explícito como puede apreciarse en la tortuosa relación entre Erdosain y su mujer a la cual intenta imponer una autoridad conyugal inútilmente. Se trata de una virilidad sin posibilidad de concreción alguna. El galán de pueblo presenta un cuerpo atravesado por la enfermedad que lo vuelve fascinante, para sus pretendientes femeninas, pero que implica una desvirilización creciente que preanuncia su muerte. El empleado Vigneale solo puede desarticular su cuerpo cronometrado dentro de su hogar y las poses liberadoras solo son posibles si se vinculan a la fantasía, la cual lo aparta de la oficina momentáneamente. Este espacio se manifiesta como el tópico de la impotencia y la cotidianidad. Dentro de las oficinas se produce una homosocialidad que expulsa a cualquiera que se atreva a soñar con una vida más allá de sus paredes. Esto es lo que, enamorado, puede entender Martín Santomé al pensar en la expulsión de sus compañeros de trabajo Sierra y Santilli. La familia compuesta dentro de la clase media también parece un espacio de expulsión vinculado a lo sexual. El hijo menor de Martín, como homosexual, se presenta más claramente en colisión con los valores del mundo hegemónico, a tal punto que una vez que su secreto sale a la luz desaparece del filme. En este sentido no hay reconciliación posible entre padre e hijo, Martín no puede comprender la orientación sexual de Jaime y lo considera un error de su crianza. De esta manera la rutina y lo establecido se impone también en las configuraciones que escapan a la heterosexualidad normativa, no hay ambigüedad posible en este sentido ni en las poses ni

en los lazos homosociales tampoco existen desbordes emocionales en estos cuerpos urbanos.

Con respecto a la raza, mientras el gaucho debe enfrentarse al indio como otro bárbarico o convivir momentáneamente con él como ser excluido, los trabajadores clasistas parecen poseer colores que denotan cierta asimilación de ese otro racial dentro del ámbito de lo popular. Este juego de marcas raciales implica y conlleva uno paralelo vinculado a la virilidad: el indio se presenta como ser hipervirilizado o castrado, puede protagonizar feroces malones como en *Martin Fierro* o aparecer excluido e indigente como en *Juan Moreira*. La integración de los aspectos raciales a estructuras como la clase no implican homogeneidad: Los obreros de piel cobriza son más susceptibles a emociones y a transitar cierta vulnerabilidad actitudinal o corporal: Picardía de *Los hijos de Fierro* puede tanto dirigir una asamblea de delegados como caer borracho al costado del camino, como también llorar la muerte de su hijo desconsoladamente. En otros casos el cuerpo racial es el que se sacrificará en pos de la conciencia de clase como es el caso de *Los traidores*. A pesar de esto es sugerente el hecho de que es el cuerpo del sacrificio racializado el que se expondrá esbelto ante el cuerpo decadente de su torturador, marcando una belleza que combina lo racial, lo popular y lo clasista en un solo cuerpo. La ambigüedad del cuerpo racializado se manifiesta con más agudeza en ciertos casos llegando a lo grotesco, el joven artista del interior de *Soñar Soñar* concentra todas las contradicciones arriba expuestas exacerbándolas. Su cuerpo esbelto es el terreno de constantes incontinencias (llantos, urgencias sanitarias, gritos). Presentándose semidesnudo el artista parece remitir a un estado de naturaleza, de pureza e ingenuidad que contrastan con el mundo impiadoso de la ciudad. Es precisamente ese cuerpo el que será manipulado por el cuerpo blanco de la ciudad representado por Mario. Estableciéndose una relación ambigua, homoerótica, el cuerpo racializado parece ocupar el espacio de la subordinación, pero exacerbándolo hasta el ridículo. El gitano errante de *Gitano*, por su parte, borra todas estas ambigüedades presentándose eroticamente viril. Su cuerpo transmite la destreza del baile, la fuerza de la ira y un poder de seducción volviéndolo un espectáculo abierto a una mirada deseante. Pero la raza puede presentarse de una manera menos provocadora y sugerente mediante una

representación más moral como el caso del joven militante de *Me gusta esa chica*, que lejos de parecer un paria, se levanta como ejemplo moral de éxito ante el grupo de jóvenes de clase media, abogando por la meritocracia, la fe y el optimismo. Donde en algunos casos abunda la exageración y la sugerencia sensual, en otros parece expresarse un ascetismo moral. Por otro lado, este eje racial puede formularse reproduciendo discursos conciliadores que apelen a una “pacífica” convivencia dentro de un crisol de razas. Esta fórmula parece implicar dejar de lado las pieles cobrizas y enfocar su atención a los descendientes de las migraciones españolas e italianas. El grupo de estafadores de *Los chantas* es un ejemplo típico con su pluralidad de acentos y modismos que aluden a una homogeneidad que la gauchesca tradicionalmente puso en duda, como se sugiere de la reacción del gaucho ante el inmigrante italiano tildado de torpe y afeminado en *Martin Fierro*.

Por último, como ya dijimos la narrativa implica un rito de pasaje. Dentro del marco de características masculinas producidas bajo la marca de cada trama se ensayaron diversas formas de representar el rito. En el romance abundan aquellos que una vez pasada la prueba que implica recibir la violencia del mundo sobre sus cuerpos, resurgen y se imponen. Entre estos se encuentran gauchos y trabajadores los cuales parecen transitar un camino en el cual el martirio es un punto central para recuperar la virilidad arrebatada por el mundo injusto. Si bien la violencia es un aspecto importante en el transcurso del viaje, constituyendo uno de los aspectos homosociales que forjaran el carácter del héroe mítico popular, son las escenas de tortura las que terminarán de constituir su conciencia. Ya sea siendo estaqueados, puestos en un cepo y golpeados o torturados con picanas en oscuros sótanos, los héroes populares adquieren su estatus mítico pasando por esas “pruebas” encarnándose en el cuerpo del sacrificio epitome de la revolución social. En este cuerpo se encuentran íntimamente vinculadas la justicia social y la virilidad. Solo la virilidad recuperada del pueblo, mediante la superación de la prueba, puede quebrar los marcos de una sociedad burguesa, decadente, que aún a empresarios, tenientes alcaldes corruptos, burócratas sindicales y fuerzas de seguridad como un todo injusto y brutal.

Tragedia y comedia parecen explorar ritos insatisfactorios, fallidos. Particularmente en la tragedia, se ensayan respuestas ineficaces que resaltan su carácter sometido. La

decadencia impregna al héroe trágico que ve desesperado como sus planes naufragan ante el yugo de la realidad. Erdosain se une a un grupo que intenta dar un golpe de Estado solo para terminar siendo desplazados por militares. Al naufragar el grupo que podía haberle otorgado la virilidad deseada, al inventor fracasado solo le queda el suicidio. Carlos Etchepare sufre la decadencia vinculada a su enfermedad que lo eclipsa en su rol de galán. Por una causa u otra sus amantes lo rechazan y abandonan. Con el alejamiento de la Nené se aleja la posibilidad de tener una pareja y formar una familia (de acuerdo con las nociones hegemónicas de la sociedad) con Mabel se escapa su posibilidad de recuperar la posición social perdida por su familia. Los hombres trágicos no obsesionados con el éxito sucumbirán ante la frustración del amor. Martín Santome recibirá el golpe de la muerte repentina de Laura Avellaneda, aquella muchacha que había logrado que viera el mundo de otra manera, más allá de la rutina, muere devolviéndolo al agobio. El Malevo Aniceto embrujado por los ojos de Lucia, abandona a la Francisca y a su propia virilidad, vendiendo su gallo, solo para ser rechazado por la joven. Desesperado, busca recuperar a su “tótem” para encontrar la muerte en manos del nuevo dueño del animal. Quizás la tragedia que roza más los sentidos del romance y su espíritu de trascendencia sea la del joven Nazareno. El mundo se impone separando a los amantes, pero ellos se presentan conscientes de que la tragedia se avecinaría, sin embargo, aceptan su destino y mueren abrazados luego de ser acribillados por los cazadores del pueblo.

En las comedias algunas derrotas parecen atenuadas y ciertos tópicos habitualmente asociados con el éxito masculino se presentan como rotundos fracasos. Con respecto a lo primero, los traspies amorosos y “profesionales” del Flaco en *Los Chantas* son amortiguados por la presencia de Cadorna y la Beba que sostienen al protagonista. La prisión donde terminan el dúo de artistas de *Soñar soñar* es el espacio donde se habilita la ternura entre ellos, el filme termina con el plano de Mario besando la mejilla de Carlos afirmando el lazo de esa amistad apasionada. Por otro lado, la rebelión del joven oficinista Vigneale de *La fiaca* naufraga en el preciso momento en que se termina el dinero. Poco importa la incorporación del compañero de trabajo (y amigo) Peralta a la fiaca, una vez que los recursos se agotan no queda otra salida que volver a la “normalidad”,

“recronometrando” el cuerpo masculino como parece sugerirse en la última escena donde el joven le da cuerda al reloj para volver al trabajo al otro día. Alberto “el laucha” Lobosco de *Mi novia el travesti* pagará muy caro los prejuicios de la sociedad heteronormativa. Su vínculo con Dominique implica la puesta en cuestión de su virilidad ante la sociedad. No importa si la joven se presenta como una mujer, los movimientos entre géneros que emprende despiertan la ira de la sociedad y traen desprestigio al protagonista. Ante esta situación, Alberto prefiere un matrimonio sin amor, rutinario, pero en donde su virilidad no sea cuestionada. Así trabajo estable y matrimonio lejos de éxitos y afirmaciones masculinas, parecen rotundos castigos para los protagonistas.

El melodrama depara rito de pasajes completos y exitosos para los jóvenes incomprensidos. La suturación de la brecha generacional se da gracias a la inclusión del amor, el cual (como ya dijimos) coincide con la justicia y la identidad. La relación de Carlos con Flavia en *Me gusta esa chica* permite un acercamiento y entendimiento entre éste y su padre el Doctor Conessa. Si bien el joven no accede a suceder al prestigioso cirujano en su oficio y se traslada a ejercer de médico a un pueblo del interior, la promesa que le realiza Flavia a su suegro de que hará todo lo posible para que no pierdan contacto y la promesa de concreción del amor entre los jóvenes sugiere una futura reconciliación vía matrimonio. Roberto en *Gitano* no podrá escapar de la justicia, pero gracias al sacrificio de su amigo podrá limpiar su nombre. Es, precisamente, cuando las acusaciones hacia él desaparecen que vuelve a reencontrarse con el amor de su vida poniendo fin al filme. Los jóvenes que buscan el éxito con la música rock beat lo logran aprendiendo a trabajar profesionalmente. Si gracias a su esfuerzo imponen la música de sus bandas en los medios, algunos jóvenes como Sofanor se retiran para recibirse de abogado como era el deseo de su padre. Por su parte Benny decide probar suerte en Europa junto a su amiga Mónica, la cual le confiesa su amor. La pareja termina casada y vislumbrando un futuro en el mundo de los negocios vinculados a la música juvenil. El amor llega precisamente en ese momento de confirmación profesional de los jóvenes y de reconciliación con los valores de sus padres. En este sentido Benny es el encargado de llevar a los jóvenes indisciplinados hacia el

camino del profesionalismo. Poco importa si las bandas luego se disuelven, su trabajo será reconocido debido a que gracias a él los jóvenes han madurado.

Desde una perspectiva general Narciso puede vislumbrar que la imagen que lo interpela en su identidad masculina se relaciona con la acción. Es verdad que ninguna de las representaciones masculinas en estas producciones trascendió las fronteras de un discurso social hegemónico del sistema sexo género; sin embargo, al observar detenidamente esas imágenes, Narciso puede percatarse de cierta ansiedad que presupone el mismo movimiento, al “poner en riesgo” las categorías y los guiones. El binomio “hombre-acción” parece haber contenido cierta inquietud por la capacidad de los hombres de enfrentar un mundo marcado por la clase, la raza, vinculadas a jerarquías homosociales. La castración parece siempre amenazar la certeza de la figura de lo masculino. Los excesos emocionales parecen indicios de que esa virilidad obvia puede desaparecer, que los ritos pueden fracasar, que la masculinidad es algo a demostrar. Ante aguas tan calmas, basta una pequeña piedra para que los movimientos ondulantes de las ambigüedades interrumpan la fascinación de Narciso ante la imagen obvia, obligándolo a seguir buscando respuestas.

FUENTES CONSULTADAS

“Martín, Fierro apertura de un debate” en Vieites María del Carmen , (compiladora) *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia* Buenos Aires, Grupo Editor Altamira. 2002

Astrada, Carlos *El mito gaucha. Martín Fierro y el hombre argentino.* Buenos Aires, Ediciones Cruz del sur. 1948.

Estremera Manuel Pérez “Prologo” En AAVV *Problemas del nuevo cine.* Madrid Alianza Editorial 1971.

Gutiérrez, Eduardo *Juan Moreira* On line Libros dot, 1880

Gusman Luis *el frasquito.* Buenos Aires: Noe, 1973

Hernández, Arregui Juan José *¿Qué es el ser nacional? (La conciencia histórica Iberoamericana),* Buenos Aires Tercera Edición Plus Ultra. [1962] 1973

Lugones, Leopoldo *El payador Tomo primero: Hijo de la Pampa.* Biblioteca virtual del bicentenario, 1916.

Nilson, Torre, “El cine argentino y la libertad” 1955 en Cousuelo Jorge Miguel, (comp.) *Torre Nilsson por Torre Nilsson* Buenos Aires Fraterna. 1985 Disponible en: <http://leopoldotorrenilsson.blogspot.com.ar/2008/10/el-cine-argentino-y-la-libertad.html>, Última visita el 3 de Enero de 2015.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1969), “*Hacia un Tercer Cine*”, en *cine cultura y descolonización*, Madrid, Siglo XXI

PRENSA ESCRITA:

Extra “200.000 homosexuales” Agosto, Año 1, Número 2 1965

Extra “El homosexual que dio la cara” Agosto, Año 1, Número 2 1965.

¿Hacia la generación de la marihuana?” *Primera Plana* n°:254; p: 46-49, 7 al 13 de Noviembre; 1967.

FILMOGRAFÍA

-*Éste es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo se quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más....* (1966) Leonardo Favio. Guión: Carlos Flores y Leonardo Favio, según un cuento de Jorge Zuhair Jury. Duración 75 minutos Blanco y Negro. Fecha de estreno: primero de Junio de 1967.

-*Martín Fierro* 1968 Leopoldo Torre Nilson Guión: Leopoldo Torre Nilson, Ulyses Petit de Murat, Beatriz Guido, Edmundo Eichelbaum, Luis Pico Estrada y Hector Grossi, según el poema homónimo de José Hernández. Duración 134 minutos, color. Fecha de estreno: 4 de Julio de 1968.

La fiaca 1969 Fernando Ayala. Guión: Fernando Ayala según la obra teatral homónima de Ricardo Talesnik. Duración: 95 minutos color. Fecha de estreno: 6 de Marzo de 1969.

-*Gitano* 1970 Emilio Vieyra. Guión: Salvador Valverde Calvo. Duración: 90 minutos Color. Fecha de estreno: 4 de Julio de 1970.

Los siete locos 1973 Leopoldo Torre Nilson. Guión: Luis Pico Estrada, Beatriz Guido, Mirta Arlt y Leopoldo Torre Nilson, Según las novelas “Los siete locos” y “Los lanza llamas” de Roberto Arlt. Duración 118 minutos color. Fecha de Estreno: 3 de Mayo de 1973.

-*Juan Moreira* 1973 Leonardo Favio. Guión: Jorge Zhuhair Jury y Leonardo Favio, según la obra de Eduardo Gutiérrez. Duración: 105 minutos color. Fecha de estreno: 24 de Mayo de 1973.

-*Me gusta esa chica* 1973 Enrique Carreras. Guión: Ulyses Petit de Murat según argumento de Alfonso Paso. Duración 80 minutos color. Fecha de estreno: 29 de Marzo de 1973.

-*Los traidores* 1973 Grupo Cine de la Base. Guión: Víctor Proncet, Álvaro Melián y Raymundo Gleyzer. Duración: 114 minutos, color. Fecha de estreno:

-*Boquitas pintadas* 1974 Leopoldo Torre Nilson. Guión: Leopoldo Torre Nilson y Manuel Puig según la novela homónima de Manuel Puig. Duración 120 minutos color. Fecha de Estreno: 23 de Mayo de 1974.

-*La tregua* 1974 Sergio Renán. Guión: Aída Bortnik y Sergio Renán, según la novela homónima de Mario Benedetti. Duración: 108 minutos color. Fecha de Estreno: 1 de Agosto de 1974.

Los hijos de fierro 1975 Dirección: Fernando “Pino” Solanas. Duración 125 minutos. Blanco y Negro. Estreno oficial: 12 de Abril de 1984.

-Nazareno Cruz y el lobo 1975 Leonardo Favio. Guión: Leonardo Favio, Jorge Zuhair Jury, según un radioteatro de Juan Carlos Chiappe. Duración: 92 minutos color. Fecha de estreno: 5 de Junio de 1975.

-Los chantas 1975 José Martínez Suárez. Guión: José Martínez Suárez y Gius según el libro de Norberto Aroldi. Duración: 127 minutos color. Fecha de estreno: 3 de Abril de 1975.

-Mi novia el.... 1975 Enrique Cahen Salaberry. Guión Oscar Viale. Duración: 83 minutos color, Fecha de estreno: 13 de Marzo de 1975.

-El extraño del pelo largo, 1970, Dirección: Julio Porter, Guión: Julio Porter. Duración: 87 minutos color, Fecha de estreno: 5 de Marzo de 1970.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Omar *Crónica sentimental de la argentina peronista. Sexo, inconsciente e Ideología 1945-1955*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2014.

Acha, Omar y Ben, Pablo “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)” [En línea] *Trabajos y comunicaciones* n° 30-31 2004-2005, 233, Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.316.pdf. Última Visita: 1 27 de Marzo del 2014, pp. 223- 224

Aguilar, Gonzalo “En busca del pueblo, Juan Moreira de Leonardo Favio” disponible en: http://www.lafuga3/dossiers/dossier_festivales/en_busca_del_pueblo_sobre_leonardo_favio.2011. Última visita: 17 de Agosto de 2014.

Aguilar, Gonzalo “En busca del pueblo, Juan Moreira de Leonardo Favio” Disponible en http://www.lafuga3/dossiers/dossier_festivales/en_busca_del_pueblo_sobre_leonardo_favio. Última visita: 17 de Agosto, 2011

Aguilar, Gonzalo “Un cineasta entre escritores” en María Del Carmen Vieites (compiladora) *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia* Buenos Aires, Grupo Editor Altamira. 2002

Aisemberg, Alicia “Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional-popular de Leonardo Favio.” En Lusnich Ana Laura y Piedras Pablo (editores) *Una Historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería, 2011 pp. 631-650.

Altamirano, Carlos “El peronismo verdadero” en *Revista Puntos de Vista. Revista cultural*, Número 43, Agosto, 1992. Pp. 6-11

Altman Rick *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós 1999.

Andújar, Andrea “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los 70 batallas, telenovelas y rock and roll” en Andújar, Andrea; D'Antonio, Débora; Gil Lozano, Fernanda; Grammatico, Karin y Laura Rosa, María (comp.) *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Luxemburg 2009. pp. 149-170.

Angenot Marc *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo XXI. 2010

Anguita, Eduardo; Caparrós, Martín *La voluntad Tomo 2/1966-1973 El cielo por asalto*. Buenos Aires, Booket, 2011.

Bajtín Mijail *La cultura popular en la Edad media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

Bartolucci, Mónica “Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una generación durante el gobierno de Onganía” en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, año XVI, n° 30. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, primer semestre, 2006 pp:127-144

Beatriz Sarlo *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

-----“La noche de las cámaras despiertas” en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Editorial planeta, 1998, pp.197-269.

Berardi, Mario. *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: Ediciones del jilguero, 2006

Bourdieu, Pierre *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. 2000

Burin, Mabel y Meler, Irene; *Varones: Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires, Paidós 2000.

Burke, Peter *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica. 2001

Butler Judith ; *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós 2005

Butler, Judith “Identificación fantasmática y la asunción del sexo”, En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* Buenos Aires, Paidós 2005

Caggiano, Sergio *El sentido común visual Disputas en torno a género “raza” y clase en imágenes de circulación pública* Buenos Aires: Miño y Dávila. 2012

Carassai, Sebastián *Los años setenta de la gente común: La naturalización de la violencia*. Buenos Aires, siglo XXI, 2013.

Carbonari Patricia “La novena sinfonía” en *Radar. Suplemento de cultura del diario Página 12*, 26 de Marzo de 2004, Última visita: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1324-2004-03-28.html>> Última visita: 14 de Noviembre de 2013.

Casetti, Francesco, *El film y su espectador*. Barcelona Ediciones Cátedra, 1984

Castagna, Gustavo; “La generación del 60. Paradojas de un mito” en Wolf Sergio (comp.) *Cine argentino. La otra historia*, Bs. As., Ediciones Letra Buena, 1992. pp.243-265.

Cattaruzza, Alejandro: “El revisionismo: Itinerarios de cuatro décadas”, en Alejandro Cattaruzza y Eduardo Eujanián: *Políticas de la Historia, 1860-1960*, Buenos Aires-Madrid, Alianza, 2003.

Cerdá, Marcelo “Los directores de la generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social” en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (comp.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* Buenos Aires, Nueva librería. 2009, pp.311-346.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona. 1992.

Ciriza, Alejandra; Agüero, Eva Rodríguez; “La moral del PRT-ERP Militancia, política y subjetividad” en Políticas de la memoria. *Anuario de Investigación del CEDINCI*, núm. 5; 2004-2005

Cohan, Steven “Feminizing the song-and-dance man. Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical.” en Steven Cohan y Ina Rae Hark *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, Londres: Routledge. 1993. Pp.46-70

Connel Rawlyn y Messerschmidt James “Maculinidade hegemônica. Repensando el conceito” en *Estudos Feministas* n° 424; 2013, pp .241-282.

Cosse, Isabella *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Cosse Isabella *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

Creed, Bárbara “Dark Desires” en Cohan Steven y Hark Ina Rae; Ob. Cit. 1993, pp. 118-134.

Dalla Costa María rosa y James Salma *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*, Siglo XXI, México, 1972

De Lauretis Teresa “Tecnologías de género” *Rev. Mora*, n° 2, IIEGE- UBA, 1996

----- Alicia ya no. *Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra 1992

Deleuze, Gilles; *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*, Barcelona, Paidós 1987.

Duek, Carolina *Juegos, Juguetes y nuevas tecnologías* Buenos Aires, Capital intelectual 2014

España, Claudio y Manetti, Ricardo “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis” en Burucúa José. (Dir.); *Nueva historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Bs As, Sudamericana.1999.

Federici, Silvia *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños, 2004

Felletti, Karina “El control de la natalidad en escena: Anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta.” En Cosse, Isabella; Felletti Karina y Manzano Valeria (editoras) *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina. Los 60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la argentina*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2010, pp.205-244.

Ferro, Marc *Historia contemporánea y cine* Barcelona, Editorial Ariel

Foucault Michael; *Historia de la sexualidad Tomo 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores 2002.

Friera, Silvina “Sobre la enfermedad y sus metáforas” en *Página 12* 2/12/2008. (On Line) Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-12148-2008-12-02.html>

Gate Phipps *Detecting men. Masculinity and the Hollywood detective film*. New York Press 2006.

Gayle Rubin “el tráfico de mujeres: nota sobre la “economía política” del sexo. En *Nueva Antropología*, Vol. VIII, n° 30. México 1986 pp.95-145.

Geertz, Clifford “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali” en *La interpretación de las culturas*, Barcelona Gedisa 2003 pp.339-373.

Gordillo M. “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973” en James D. *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Bs. As., Editorial Sudamericana, 2003.pp.300-380

Grammatico, Karin “Las “mujeres políticas” y las feministas en los tempranos setenta: ¿un diálogo (im) posible?” en Andújar Andrea, D’Antonio Débora; Domínguez Nora; Grammatico Karin; Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Rodríguez, María Inés; Vasallo, Alejandra (comp.), Ob. Cit. 2009, pp.19-38

----- “Historia reciente, género y política: el caso de la Agrupación Evita” En Cosse Isabella; Felitti, Karina y Manzano, Valeria en Cosse, Isabella; Felitti, Karina y Manzano, Valeria; 2010. pp.245-280

Halberstam, Judith *Masculinidad femenina* Barcelona, Egales; 2008.

Hall Stuart (ed.) “El trabajo de la representación” en *Representations: Cultural Representations and Signifying practices*. London, Sage Publications; 1997

-----“estudios culturales dos paradigmas” en *Revista colombiana de sociología*; n° 27; 2006

Hazaki, César “El lobizón, el capitalismo y la religión” en *Topia. Un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura*. Disponible en: <http://www.topia.com.ar/articulos/lobizón-capitalismo-y-religión>. Última visita 23 de Febrero de 2015.

Hebdige, Dick *Subculturas. El significado de los estilos*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Herlinghaus Hermann *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Cuarto propio, 2002.

----- “imaginación melodramática, narración anacrónica e identidades diferentes: aporías y nuevas expectativas del debate cultural latinoamericano.” En *Heterotropías: Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. Carlos Jáuregui and Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, pp. 461-76

James Daniel “History: to the End of the line” en *Journal of latin american cultural Studies*, Vol. 11, N°3, 2002. pp.279-293

Jauss, Robert “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria” en *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya, 1971.

Jelin, Elizabeth “Visualidades, invisibilidades y luchas por el poder” en Caggiano, Sergio *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase de imágenes de circulación pública*. Buenos Aires Miño y Davila Editores 2012. Pp: 13-19

Karush, Matthew *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2013

Kelly Kessler *Destabilizing the Hollywood musical. Music, Masculinity and mayhem*. Palgrave Macmillan, 2010.

Kimmel, Michael “Homofobia, temor vergüenza y silencio en la identidad masculina. Valdés, Teresa y Olavarría, José (eds.); *Masculinidad/es. Poder y crisis* Isis Internacional, n° 24, 1997, pp: 55-56

Krieger, Clara *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo veintiuno 2009.

Kuhnheim, Jill “Arlt: Masoquismo y Estado” en *Hispanoamérica*, año 28, n° 83, 1999, pp. 117-124

LaCapra, Dominick “Chartier, Darton y la gran matanza de símbolos” en Eduardo, Hourcade; Cristina, Godoy y Horacio Botalla *Luz y contra luz de una historia antropológica*. Buenos Aires: Biblos, 1995 pp. 119-138.

Lacombe, Eliana “Memoria y Martirio: de Camilo Torres a Enrique Angelelli. Un análisis sobre los sentidos de la muerte violenta por razones políticas en el campo católico progresista desde la década del 60 a la actualidad.” En *Estudios en Antropología Social CAS/IDES* Vol.2 n°2. 2012. pp. 31-46.

Lanusse, Lucas *Montoneros el mito de los 12 fundadores*. Buenos Aires, Zeta Argentina, 2007.

Levi Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1964.

Link, Daniel “La obra como exigencia de vida” en *Ñ revista de cultura* 24/7/2010 (Online) <http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/07/24/-02205786.htm>, Última visita: 10 de Enero de 2015.

Littin, Miguel “Cine para liberar el continente” En *Revista Punto Final* n° 66 Martes 22 de Octubre de 1966.

Ludmer, Josefina “Los géneros de la patria” en *El ojo mocho* otoño 1994. pp.28-43

----- “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1995

Manzano Valéria, “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early-1960s Buenos Aires”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, N° 4, October 433-46, 2005

----- Sexualizing youth: Morality campaigns and representations of youth in early 1960s Buenos Aires. *Journal of the History of Sexuality*, 2006, vol. 14, no 4, pp. 433-461.

-----, “Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires (1958-1975)”, *Journal of Social History*, Spring, 2009, pp.657-676.

----- “Ha llegado la nueva ola musical. Música, Consumo y Juventud en la Argentina 1956-1966” en Cosse, Isabella; Felitti, Karina y Manzano, Valeria; Ob Cit. 2010, pp.19-60

Martín, Peña; Fernando y Vallina, Carlos *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: De la Flor. 2000.

Martín-Barbero Jesús *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires: Ediciones G. Gili. 2da Edición. 1991

Masmun, Carla “Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia” En Lusnich Ana, Laura, Piedras Pablo (Ed) Ob Cit, 2011, pp.163-185.

Melon Pirro Julio Cesar *El peronismo después del peronismo. Resistencia, sindicalismo y política luego del 55*. Buenos Aires, Siglo XXI 2009.

Mestman, Mariano “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina)” en VVAA, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas; 2001.

Mirandé, Alfredo *Hombres y machos: Masculinity and Latino culture* Boulder: Westview Press, 1997.

Monsivais Carlos *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama 2000.

Montesinos, Rafael *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Gedisa, 2002

Mora Sergio *Cinemachismo. Masculinities and sexuality in mexican film*. Texas: University of Texas press, 2006.

Mosse, George *The image of man. The creation of modern Masculinity*. New York: Oxford University press 1996.

Mulvey, Laura “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, [1975] 1999 pp.365-377.

Neal, Steve “Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema” en Cohan Steven, y Hark Ina Rae, Ob Cit. pp.9-20

Ormaechea, Luis, “Las comedias familiares en el cine argentino” en Andújar, Andrea; D’Antonio, Débora; Domínguez, Nora; Grammatico, Karin; Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Rodríguez, María Inés. *Historia género y política en los 70* Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, Feminaria Editora. 2005. pp 476-491

Paladino, Diana “Una fábula de amor: Nazarenos Cruz y el Lobo (las palomas y los gritos). En *Arbor Ciencia pensamiento y cultura*. Número 686, 2003, pp. 295-310.

Pateman, Carole; *El contrato sexual*. México, Anthropos, 1995.

Peluffo, Ana “Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista.” En *Cuadernos de literatura* vol. XVII n° 33 Enero-Junio 2013. pp.187-201

Piedras, Pablo “Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político.” En Lusnich, Laura y Piedras, Pablo (comp.) Ob. Cit 2011. pp.651-674.

Piglia, Ricardo Arlt: La ficción del dinero. Hispanoamerica, Año 3, n° 7 Jul, 1974, pp.25-28

Plotkin Mariano, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910 –1983)*. Buenos Aires. Sudamericana. 2003.

Posadas, Abel “La caída de los grandes Estudios. ¿Solo el fin de una historia? En Wolf Sergio (Comp.) Ob Cit. 1992, pp.217-243

Pozzi, Pablo; Schneider, Alejandro *Los setentistas. Izquierda y clase obrera 1969-1976*. Buenos Aires, Eudeba. 2000.

Preciado Beatriz *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy en la guerra fría*. Buenos Aires: Anagrama; 2010.

Prieto, Adolfo *El discursos criollista. En la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1988.

Publio Ovidon Nasón, *Metamorfosis, libro tercero*. Traducción: Ana Pérez Vega. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Pujol, Sergio, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en James Daniel (Dir.), ob cit. 2003.pp.282-328.

Rocha, Carolina “Impotencia y carencias: Alfredo Alcón en Boquitas Pintadas (1974) en *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual n° 11* [on line] disponible en:
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/751/643>

Russo Pablo “Representaciones de los trabajadores y sus conflictos en el cine argentino: Los traidores, de Raymundo Gleyzer” en Question. Revista especializada de periodismo y comunicación. Vol1 N°19, Invierno. 2008En línea consultado el 27 de Marzo de 2014. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/627/537>, Última Visita: 10 de Noviembre de 2015.

Sarlo, Beatriz “La noche de las cámaras despiertas” en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires Editorial Planeta. 1998, p: 241-242

Scott Joan, “El Género: una categoría útil para el análisis histórico” en M Navarro y C. Stimpson (comp.) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Bs As., FCE, 1999. pp.37-75.

----- “Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis? En *La manzana de la discordia*. Enero-Junio 2011, Vol.6, n°1: 95-101

Sebblen Georg *El cine de las emociones. Historia y mitología del melodrama fílmico*. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt verlag, 1980.

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Spinelli María Estela *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*, Buenos Aires, Editorial Biblos-Argentina contemporánea. 2005.

Stark, César Valverde “Masculinidad, raza y clase en Boquitas pintadas de Manuel Puig” *Revista de Lenguas Modernas*, n° 21, 2014 . pp. 168-178.

Studlar Gaylin “Valentino optic intoxication and dance madness” en Steven Cohan, y Ina Rae Hark, Ob. Cit. pp.23-46

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema* London and New York: Routledge, 1993

Terán, Oscar *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Punto Sur. 1991.

Theweleit, Klaus *Male Fantasies Volumen 1: women, floods, bodies, history*. University of Minnesota press.

Tranchini, Elina *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires Federación Argentina de la industria Gráfica y Afines, 126, 1998.

Trombetta, Jimena; Wolkowicz, Paula “Un ensayo revolucionario. Sobre La hora de los hornos, del Grupo Cine Liberación.” En Lusnich Laura y Piedras Pablo Ob Cit. 2009 pp.403-426

Turner Víctor *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI. 1999.

Umaña, José Otilio , “La tregua: censura y autocensura de una voz que escribe y se escribe.” en *LETRAS*, 1987, vol. 1, no 20-21 pp.131-161

Varela, Mirta “Cuerpos Nacionales: Cultura de masas y política en la imagen de la Juventud Peronista” en Cosse, Isabella , Felitti, Karina y Manzano, Valeria Ob. Cit. 2010, pp.61-86

Vespucci, Guido “Modo de vida homosexuales y su politización en el Frente de Liberación Homosexual (Buenos Aires en las décadas sesenta y setenta)” ; Tesina de licenciatura en historia; Director Norberto Álvarez; Universidad Nacional de Mar Del Plata.

Vezzetti, Hugo. “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas” en Devoto Fernando y Madero Marta (comp.) *Historia de la vida privada en la argentina. Tomo 3: La argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus. 2006. Pp: 175-197.

White, Hyden *Metahistoria* Buenos Aires Fondo de Cultura Económica de Argentina 1998.

Williams, Raymond *Marxismo y literatura*; Barcelona, Ediciones península. 1977

Wolf, Sergio. “Leonardo Favio la intuición del tiempo” en Wolf Sergio (Comp.) Ob Cit. 1992, pp.106-117.

Wolkowicz, Paula “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta.” En Lusnich, Laura y Piedras, Pablo Ob. Cit. 2011. pp.411-439.

Xavier, Ismail *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires Manantial-2005.

Zolov, Eric *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, United States of America, University of California Press, 1999